

रंगमंच : कला और दृष्टि

तक्षशिला प्रकाशन

२३/४७६३ अंसारी रोड,
दरियागंज, नई दिल्ली-११०००२

रंगमंच : कला और दृष्टि

डॉ० गोविन्द चातक

© शैलेन्दु सुदर्शन, १९७६

□ प्रकाशक : लक्षशिला प्रकाशन

२३/४७६३, अंसारी रोड

हरियाणा, नई दिल्ली-११०००२

□ मुद्रक : कुमार कम्पोजिंग एजेंसी द्वारा,

नवप्रभात प्रिंटिंग प्रेस, शाहदरा दिल्ली-११००३२

□ प्रथम-संस्करण १९७६

□ मूल्य : २१ रुपये

पूर्व-कथन

□□

पुस्तक आपके हाथों में है। मुझे इसके सम्बन्ध में अधिक नहीं कहना है। इससे पूर्व हिन्दी में रंगमंच को लेकर कुछ थोड़ी-सी पुस्तकें निकल चुकी हैं जिनमें नेमिचन्द्र जैन की 'रंगदर्शन' हिन्दी पाठक को रंगमंच के प्रति जागरूक दृष्टि देने में सहायक हुई है। मेरी यह पुस्तक विषय-वस्तु और परिकल्पना की दृष्टि से एक भिन्न परिप्रेक्ष्य में लिखी गयी है।

नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में निरन्तर एक वैचारिक क्रांति होती रही है और भारतीय तथा पश्चिमी नाट्य-तत्त्वज्ञों और रंग-दार्शनिकों ने उसे समय-समय पर नयी दृष्टि दी है। इसको ध्यान में रखते हुए मैंने इस पुस्तक में रंगमंच के स्वरूप, सर्जनात्मक प्रक्रिया, कलात्मक आयाम, शैलियाँ, ऐतिहासिक पृष्ठभूमि और वर्तमान समस्याओं को रेखांकित करने का प्रयास किया है। विषय और भी थे जिन पर लिखा जा सकता था; किन्तु मैंने अपने को कुछ अछूते विषयों तक ही सीमित रखा है। आशा है, पुस्तक रंगमंच के अध्ययताओं के लिए उपयोगी सिद्ध होगी।

१०, वाणी विहार,

गोविन्द घातक

नई दिल्ली-११००५६

प्रभा को

अनुक्रम

१. नाटक और रंगमंच : सम्बन्ध सूत्र : ११
२. रंगमंच : एक अनुभूति एक सृष्टि : २२
३. रंगमंच की कला : स्वरूप और आयाम : ३२
४. रंगमंच के सर्जक : अभिनेता, परिचालक, अभिकल्पक : ३६
५. रंगमंच : आकार और प्रकार : ६७
६. पाश्चात्य रंगमंच : विकास की दिशाएँ : ७५
७. रंगमंच : वादों और विशेषणों के घेरे में : ८६
८. महान् एशियाई रंगमंच-परम्परा : १०६
९. प्राचीन भारतीय रंग-परम्परा : १२४
१०. रंगमंच : किसका और किसके लिए ? : १४७
११. हमारा हिन्दी रंगमंच— ? , ! ! : १५७
१२. हमारी नाट्य समीक्षा और रंगमंच : १७५
१३. परिशिष्ट : १८३

रंगमंच : स्वरूप
और कला



नाटक

और रंगमंच :

9

सम्बन्ध सूत्र

नाटक और रंगमंच को लेकर एक लम्बे भरसे से विवाद चल रहा है। विवाद का आधार इतना ही है कि कुछ लोग नाटक को एक साहित्यिक विधा मात्र मानते हैं और रंगमंच से भी भलग उसकी एक भलग सत्ता की वकालत करते हैं। वे नाटक को रंगमंच के लिए नहीं, रंगमंच को नाटक के लिए मानते हैं। दूसरी ओर रंगकर्मीयों और समीक्षकों का एक वर्ग ऐसा भी है जो रंगमंच को नाटक का अनिवार्य तत्त्व घोषित करते हैं और इस सीमा तक चले जाते हैं कि जो खेला न जाय या खेलने के लिए न लिखा जाय, वह नाटक ही नहीं है।

पहली स्थापना का मुख्य कारण यह है कि नाटक अन्य साहित्यिक विधाओं की भाँति शब्दार्थमयी योजना के द्वारा जीवन की काल्पनिक अनुभूतियों की अभिव्यक्ति करता है। किसी अन्य विधा की भाँति वह भी लेखक की रचना-शक्ति की देन है। रंगमंच की अपेक्षा उसको रहती है, किन्तु नाटक को सर्वत्र और सब कालों में रंगमंच मुहम्या हो सके, यह सम्भव नहीं होता। दूसरी बात यह है कि रंगमंच पर नाटक प्रदर्शित अवश्य होता है किन्तु उसकी सत्ता वहाँ उतनी ही देर तक सम्भव है जितनी देर तक वह खेला जाता है। प्रदर्शन के साथ ही नाटक का प्रदर्शन सम्बन्धी स्वरूप जीवित नहीं रहता—जीवित रहती है केवल नाट्यकृति, जिसे पढ़ा जा सकता है। उसे देखा जा सके, इसके लिए फिर से नये प्रयत्न की आवश्यकता होती है। परिणाम यह होता है कि नाट्य-कृति प्रमुख हो जाती है और उसे ही नाट्यकला का समग्र रूप मान लिया जाता है।

इसी से एक भ्रामक दृष्टि जन्म लेती है। नाटककार यह समझने लगता है कि नाट्यकृति ही सब कुछ है और इस अर्थ में वह ही सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण व्यक्ति है। दूसरी ओर परिचालक और उसके सहकर्मी सोचते हैं कि नाट्य-कृति केवल एक आधारभूत शाब्दिक योजना मात्र है; उसको एक वास्तविक

पूर्णता रंगमंच ही प्रदान करता है। इन दो विरोधी विचारों के कारण यह विवाद स्वतः बस पकड़ लेता है कि वास्तविक स्रष्टा कौन है : नाटककार भयया परिचालक ? दोनों एक-दूसरे का विरोध करते दीखते हैं। परिचालक तथा अन्य रंगकर्मी यह समझते हैं कि नाटककार को रंगमंच के नाम पर कुछ नहीं भ्रता। दूसरी ओर नाटककार परिचालको से या तो अस्त रहे हैं या उनकी दया पर निर्भर करते आए हैं। प्रायः परिचालक नाटक के साथ न्याय नहीं कर पाते। रंगमंच कभी दर्शक की रुचियों के अनुसार ढलता जाता है और इतना नीचे गिर जाता है कि वह मनोरंजन का श्रृंखला-त्यासा साधन बने ही बन जाय, श्रृंखला नाट्यकृति के कलात्मक संप्रेषण का आधार नहीं बन पाता। विश्व में श्रृंखला रंगमंच के अनेक उदाहरण विद्यमान हैं। इंग्लैंड में उन्नीसवीं सदी के आते-आते अभिनेता-प्रबन्धको ने रंगमंच की ऐसी ही दुर्दशा कर रखी थी। फलतः बर्नाड शॉ, बीयरमैन, आर्बर ने धीरे धीरे विरोध ही नहीं किया था, बरन् एक ऐसे रंगमंच को बनाने में भी सहायता दी थी जिसमें नाटककार की मुख्यता मिली। व्यावसायिक रंगमंच के कारण भारत, योरोप और अमेरिका में सर्वत्र रंगमंच की स्थिति दयनीय ही रही। मंच धनिकों का हाथ में रहा, उसका उनके हाथों बुरी तरह ह्रास हुआ; किन्तु नाटककारों और रंगकर्मियों ने जब रंगमंच की सामर्थ्यहीनता के विरुद्ध एक आवाज उठाई तो फिर से नाटक की उपयुक्त रंगमंच प्राप्त हो सका। फिर भी नाटककार रंगमंच और उसके स्रष्टाओं से सब कालों और सब देशों में किसी न किसी कारण से असन्तुष्ट रहा है। हमारे अपने युग में प्रसाद, प्रीस्टले, एलियट, पिंग्गेलो, गेट्स, शॉ, ब्रेस्ट, आदि अनेक समय नाटककार रंगमंच की सामर्थ्यहीनता के विरोध में रहे हैं। बर्नाड शॉ ने तो यहाँ तक कहा है कि नाटक का सबसे उपयुक्त प्रस्तोता नाटककार स्वयं हो सकता है, कोई और नहीं।

इस विरोध के पीछे थोड़ा-बहुत सत्य का भ्रस हो सकता है, किन्तु नाटक की दो हिस्सों में बाँटकर किसी एक को लेकर अपने को उसका सर्वोत्तम मान बैठना नाटककार और परिचालक दोनों के लिए युक्तिसंगत नहीं है। यह मानकर बैठ जाना कि नाट्यकृति केवल साहित्यिक उपलब्धि है, कई प्रकार के भ्रम पैदा करता है। यह नहीं भूलना चाहिए कि नाटक काव्य ही नहीं, दृश्य-काव्य भी है। दृश्यता उसका परम लक्ष्य है और काव्य एक उपदान। हमारे देश में नाट्यशास्त्र की गहरी भूल दृष्टि थी। वास्तव में सारे नाट्यशास्त्र की अवतारणा रंगमंच को केन्द्र में रखकर की गई है। भारत के विवेचन से यह संकेत आसानी से ग्रहण किया जा सकता है कि नाटक सारी नाट्य-योजना का ग्रंथ मात्र है, वह अपने में पूर्ण नहीं है। लोल्लट और शंकुक ने भी नाट्य में ही रस की मूल सिद्धि मानी है। बाद में जब रस नाट्य के क्षेत्र से हटकर काव्य

के क्षेत्र में चर्चित होने लगा तो धीरे-धीरे इस स्थिति में उत्तरी प्रतिपत्ति मान्य हो गयी। अभिनव ने सामाजिक के रस को नाट्य का फल अवश्य माना पर साथ ही काव्य के रस को भी बीज-रूप में प्रतिपादित किया। और मोज के समय तक धाते-धाते तो कवि की महत्ता ही स्थिर हो गई : अभिनेतृभ्यः कवीन् एव बहुमन्यामहे।

यह परिवर्तन रंगमंच को ह्रासशील स्थिति का द्योतक है। रंगमंच के ह्रास के साथ नाटक का केवल लिखित रूप तक सीमित होना स्वामाधिक था। ऐसे लेखकों की कमी नहीं रही जिनका नाट्य लेखन केवल पठन-पाठन तक ही सीमित रहा। इसमें कोई संदेह नहीं कि कुछ नाटक साहित्यिक गुणवत्ता से युक्त होते हैं और पढ़ने पर वे काव्य का-सा आस्वाद देते हैं। किन्तु इस सत्य की भी अवेहलना नहीं की जा सकती कि नाटक का पाठ्य-रूप आस्वाद का अधूरा अनुभव देता है। नाटक को पढ़ना और उसे मंचित रूप में देखना दो विभिन्न कोटि के अनुभव कहे जा सकते हैं। यह ठीक है कि कई नाटक इतने बड़े क्लैसिक बन जाते हैं कि वे साहित्य-विद्या के रूप में पढ़े और पढ़ाये जाते हैं और रंगमंच पर आने का मौका उन्हें कभी-कभार ही मिलता है; पर उन कृतियों का सौन्दर्य रंगमंच पर उमरते देखने के लिए भी लोग आतुर रहते हैं। वस्तुतः जब हम नाटक को पढ़ते हैं तो उतने अनुभव के बीच से नहीं गुजरते हैं; किन्तु जब उसे मंच पर देखते हैं तो हम इंद्रिय बोध के स्तर पर एक अपूर्व आस्वाद पाते हैं। नाटक की पांडुलिपि एक ही रहती है, पर जितनी बार वह मंचित होती है, उतने ही आस्वाद देती है, उतने ही रूप ग्रहण करती है, उतने ही अर्थ उजागर करती है। रंगमंच पर अभिनेता, अभिकल्पक और परिचालक पाठ के आधार पर नाट्य को गढ़ते हैं। रंगकर्मी पर जो कुछ रचना करता है, वह केवल नाटक के पाठ्य रूप पर निर्भर नहीं करती। नाटककार यदि सर्जन करता है तो रंगकर्मी भी सर्जन से पुनः सर्जन करता है और यह पुनः सर्जन पूरी तरह लिखित नाटक पर निर्भर होता हो, ऐसी बात नहीं।

इसमें कोई संदेह नहीं कि नाटककार और रंगकर्मी के बीच लिखित शब्द का रिश्ता होता है। पर एक को दूसरे का विकल्प नहीं माना जा सकता। जब तक पांडुलिपि या छपा नाटक नाटककार या पाठक के हाथ में होता है, उसकी अपनी एक स्थिति होती है; किन्तु जब वह रंगकर्मी के हाथ में आ जाता है तो उसको एक अलग जिन्दगी शुरू करनी होती है। नाटककार अपनी रंगदृष्टि भले ही व्यक्त करे, या लम्बी-चौड़ी भूमिकाएँ लिखकर अपने मतव्य बधारे, पर कृति को मंच पर आने के लिए सर्जन की दूसरी प्रक्रियाओं से होकर गुजरना ही पड़ेगा। वस्तुतः मंच पर नाटक अपनी सही जिन्दगी जीता है। नाटक स्थूल मायिक काल है, प्राणशक्ति की प्रतिष्ठा उसमें मंच ही करता है। शायद ही कोई

नाटककार ऐसा हो जो यह न चाहता हो कि उसका नाटक मंचित न हो। केवल पढ़ने के लिए कोई भी नाटक लिखना पसन्द नहीं करेगा क्योंकि नाटक लिखना ही स्वयं अपने को रंगमंच की रुढ़ियों से बांध लेना है। नाटक के लेखन में रंगमंच के मारे विधान को अपनाने का भ्रमेला ही कोई क्यों से, यदि उसे नाटक सिर्फ पढ़ने के लिए 'ही' नाटक लिखना हो? उन लोभो की बात दूसरी है जो रंगमंच से रुष्ट हो जाते हैं। हमारे यहाँ प्रसाद रंगमंच से रुष्ट थे। वेन जोन्सन थियेटर कम्पनी से लड़ बैठे तो उसने ऐी भैंन आउट ऑव हिज ह्यूमर में रंगमंच वालों को चिढ़ाने के लिए लिख दिया कि इसके छपे रूप में अभिनीत रूप से भी अधिक रसवत्ता है। और अपने नाटकों के संकलन पर उसने यह 'मोडो' टाँग दिया 'मैं मुँह फाड़कर देखनेवाली भीड़ के लिए नहीं लिखता—मैं तो थोड़े से पाठकों के लिए लिखता हूँ।'

ऐसा मन-बहुलाव प्रायः बहुत-से नाटककार कर लेते हैं। हम इसका विरोध नहीं करते कि नाटक छापे न जाएँ, या लोग उन्हें पढ़ें नहीं। हमारे अपने युग में बर्नार्ड शॉ ऐसी साहित्यिक हस्तियों में रहे हैं जिनका रंगमंच पर पूरा दबदबा रहा है, पर उनका विचार था कि रंगमंच के भ्रात इम्प्रेशन को सही करने के लिए नाटको का छापना और पढ़ा जाना जरूरी है। वे यह मानते रहे हैं कि रंगमंच नाटको की यथातथ्य प्रस्तुति करने में असमर्थ रहता है। ऐसी स्थिति में नाटको का पढ़ा जाना उनके देखे जाने के पूरक कर्तव्य का निर्वाह करता है। शॉ के अनुसार नाटककार और रंगकर्मीयों की सज्जनात्मक प्रतिभा परस्पर सघर्षरत रहती है और रंगकर्मी नाटक को जिस प्रकार प्रस्तुत करते हैं उससे उसे यह लगता है कि उसकी बात कहे बिना रह गई है। तब उसके पास अपनी नाट्यकृति को सब कुछ समझने के अतिरिक्त क्या चारा रह जाता है? मोहन राकेश को भी यह शिक्षागत थी कि 'रंगमंच का जो स्वरूप हमारे सामने है, उसकी पूरी कल्पना परिचालक और उसकी अपेक्षाओं पर निर्भर करती है। नाटककार का प्रतिनिधित्व होता है एक मुद्रित या अमुद्रित पांडुलिपि द्वारा जिसकी अपनी रचना-प्रक्रिया मंचीकरण की प्रक्रिया से अलग नाटककार के अकेले वक्ष और अकेले व्यक्तित्व तक सीमित रहती है।... नाटककार की स्थिति एक ऐसे 'मजनबी' की रहती है जो केवल इसलिए है कि पांडुलिपि उसकी है...'^१ यह ग्रहसास कई स्थितियों में स्वामाविक है, पर विवशता है सत्य नहीं।

नाटककार की इस वकालत और आक्षेप के बावजूद भी सत्य का एक दूसरा पक्ष भी है। एक ओर यह कहा जाता है कि रंगमंच मूर्खों के हाथ में है, वह

१. प्लेज अनप्लेजेंट की भूमिका

२. मोहन राकेश साहित्यिक और सांस्कृतिक दृष्टि, पृ० ८३

अक्षम है; दूसरी ओर इस बात को भी नहीं भुलाना चाहिए कि रंगमंच नाटक को अतिरिक्त आयाम प्रदान कर उसे कई गुना जीवंतता प्रदान करता है। यहाँ तक कि मामूली से संवाद को, जिसका साहित्य में कोई स्थान निर्धारित करना सम्भव न हो, मंच पर वाणी, गति, भंगिमा प्रदान कर एक अद्भुत सर्जनात्मक स्वरूप दिया जा सकता है। यही कारण है कि ठीक तरह से न लिखे हुए नाटक को भी रंगमंचीय उपादानों से सफलता के सोपानों तक उठाया जा सकता है। रंगमंच की सीमा के साथ यह सामर्थ्य भी जुड़ी हुई है।

नाटक को पढ़ने में कोई हानि नहीं। किन्तु इस बात का ध्यान रखना जरूरी है कि पढ़ना और देखना दो विरोधी धर्म नहीं हैं। जब तक हम यह मानते हैं कि नाटक नाटक है, तब तक उसे साहित्य की भाँति पढ़ लेने में कोई अहित नहीं; किन्तु अध्ययन पूरक मात्र है और उसे रंगमूलक बनाना जरूरी है। रंगमंच की स्वयं परम्परा के लिए भी नाटक पढ़े जाएँ, यह बुरा नहीं, किन्तु पाठक को भी जागरूक होकर मंचीय तत्त्वों को झूँकना सीखना चाहिए। बहुत कुछ ऐसा होता है जो नाटक में अनलिखा-अनकहा होता है और उसे रंगकर्मी छपी पंक्तियों के बीच से उभारते हैं। रंगमंच के उस आयाम को ध्यान में रखे बिना नाटक पढ़ भी लिया जाय तो उससे बहुत लाभ नहीं। जो लोग नाटक को मात्र पढ़ने में विश्वास रखते हैं या वे जो नाटक के प्रेक्षक मात्र बनकर रहना पसंद करते हैं, नाट्य को विभाजित कर देते हैं। इसका परिणाम यह होता है कि एकांगी आधार पर नाटककार और रंगकर्मी, पाठक और प्रेक्षक को लेकर दो दल बन जाते हैं। यहाँ तक कि समीक्षकों के दो दल हो गये हैं। समीक्षकों का एक दल है जो केवल नाटक के पाठ की ही समीक्षा करता है और दूसरा केवल नाट्य प्रदर्शनों के 'रिब्यू' की ही नाटक की सही समीक्षा मानता है। इन दोनों कौटियों के समीक्षक पाठक और प्रेक्षक के ही प्रतिरूप हैं। पाठक के लिए विश्वविद्यालयों के प्राध्यापक कयावस्तु, चरित्र-चित्रण, सम्वाद, देशकाल, उद्देश्य आदि के खानों-दराजों वाली वर्गीकृत समीक्षा के ढेर लगाते जाते हैं; रंग-तत्त्वों की व्याख्या से उन्हें कुछ लेना-देना नहीं होता। सारी नाट्य-समीक्षा एक ऐसे साँचे में ढल गयी कि उसे पढ़कर नाटक के साहित्यिक पक्ष का कहीं आभास नहीं मिलता और न इस बात का कि रंगतत्त्व भी साहित्यिक तत्त्वों की भाँति ही उसके अर्थ का विस्तार करते हैं। दूसरी ओर रंगमंचीय प्रदर्शनों को लेकर पत्र-पत्रिकाओं या पुस्तकों में जो समीक्षाएँ लिखी जाती हैं वे बहुत साधारण होती हैं—एक प्रकार से सरलीकरण की प्रवृत्ति से ग्रस्त और साधारण विशेषणों से युक्त। रंग-समीक्षक नाटक के पाठ्य रूप का विशेषज्ञ हुए बिना ही आज इतनी ही क्षमता रखता है कि प्रेक्षागृह के एक कोने में भुपत में बैठने के लिए जगह के साथ किसी दैनिक पत्र का कॉलम उसे

रंगने के लिए मिल जाता है।

वस्तुतः लिखित रूप में नाटक की स्थिति वही है जो किसी फिल्म के लिए सीनेरियो या मकान के लिए 'ब्लू प्रिंट' की होती है। जिस प्रकार संगीत-लिपि संगीत-रचना में सहायक होती है, उसी प्रकार नाटक का शाब्दिक स्वरूप भी एक निर्देशक संकेत है जिसके आधार पर रंगमंच नाट्य की कलात्मक संरचना करता है। इस प्रकार नाटककार की स्थिति प्रस्तुति के लिए संभर्ता की है— वह एक तरह से कच्चा माल प्रस्तुत करता है जिसको वास्तविक स्वरूप रंगमंच ही प्रदान करता है। परिचालक की दृष्टि से नाट्य की सिद्धि केवल नाटक की शब्दार्थमयी योजना से ही सम्भव नहीं। रंगमंच की अपनी 'भाषा' होती है— उसके लिए नाटकीय शब्द या सम्वाद ही काफी नहीं हैं। उससे भी भिन्न उसकी एक ठोस मूर्त भाषा होती है जो इन्द्रिय सबेगो की कविता को उभारती है और यह कविता सामान्य बोले जाने वाले शब्द से भी परे अपनी अभिव्यक्ति का विस्तार करती है। वास्तव में नाट्य की समग्र रचना में लेखक ही कर्त्ता नहीं, उसके और भी कई सहयोगी कर्त्ता होते हैं। इसीलिए उसका यह समझ लेना कि वही कर्त्ता है, भ्रमक है। जिसे वह नाटक कहता है, वह तो नाट्यकला का प्रारूप मात्र है, समग्र रूप नहीं। बात सिर्फ इतनी-सी है कि नाटककार की स्थिति प्राथमिक है। बाद में कृति को दृश्यकाव्य की पूर्णता देने के प्रयास में रंगकर्मी भी उतना ही महत्त्व अर्जित कर लेता है। नाटक का दृश्य और श्रव्य पक्ष भुलवाया नहीं जा सकता। केवल नाटक को पढ़ने लायक बनाकर छोड़ देने से वह जीवन की विद्यमान सत्ता का आभास नहीं देता।

यही नाटक की स्थिति कहानी या उपन्यास जैसी साहित्यिक विधाओं से भिन्न है। केवल सम्वाद ही उनके बीच की विभाजक रेखा नहीं है। कहानी या उपन्यास में जब कोई सम्वाद आता है तो वह एक पूर्व-वचन के रूप में आता है। नाटक का सम्वाद प्रेक्षक की सम्येदना के लिए होता है और वह जीवन की तात्कालिक अभिव्यक्ति से जुड़ा होता है। साहित्य और नाट्य दोनों भिन्न उपादानों का प्रयोग करते हैं और भिन्न कोटि के सत्याभासों पर निर्भर करते हैं। नाट्य भी साहित्य की भाँति शब्द का प्रयोग करता है किन्तु यह श्रव्य तत्त्व के साथ-साथ दृश्य का भी उपयोग करता है। साहित्य का आस्वाद दिमाग की आँखों से सम्भव है; किन्तु नाट्य का साक्षात्कार चर्म-चक्षुओं से ही पूर्णता प्राप्त करता है।

इस पूर्णता में नाटककार की ही भाँति अभिनेता, दृश्य सज्जाकार, परिचालक आदि सभी का अपना-अपना योगदान होता है। अभिनेता नाटककार से शब्द और चरित्र लेता है किन्तु भाव-मुद्रा, गति, वेशभूषा, अंग-विन्यास तथा स्वरोच्चार के द्वारा वह लिखित नाटक के परे भी भावना और अर्थ के कई

बंद द्वार खोलता है। चरित्र को देश और काल की भूमि पर साकार कर वह नाटककार की तुलना में आँखों और अन्य इन्द्रियों के लिए आस्वाद के कई आयाम उपस्थित करता है। अभिकल्पक/दृश्य-सज्जाकार देश और काल का आविष्कार कर नाट्य व्यापार को टिकाने का उपादान प्रस्तुत करता है वह साथ ही दृश्यबंध, प्रकाश, ध्वनि, वेशभूषा और रूपसज्जा के द्वारा नाट्य व्यापार के लिए एक दृश्य और श्रव्य माध्यम की योजना भी करता है। इस सारी योजना के लिए एक विलक्षण सर्जनात्मक प्रतिभा अपेक्षित होती है। कभी-कभी वह रंगमंच पर ऐसी सृष्टि करने में समर्थ होता है जो व्यावहारिक रूप में स्वयं नाटककार के लिए सम्भव नहीं होती। और इन सबसे ऊपर परिचालक का दाय होता है। वह भारी नाट्य-सृष्टि का स्वामी ही नहीं, अवधारक भी होता है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि सारी रंगीयता नाटक के रचना-विधान में निहित होती है। फिर भी परिचालक अपने दृश्य-माध्यम से नाट्य-कृति के नये आयामों को उभारता है। वह नाटककार के मूल इरादों की खोज कर नाट्यकृति की व्याख्या ही नहीं करता, उसको लेकर एक पूर्ण सृष्टि भी करता है।

कुछ आलोचकों का कहना है कि नाटककार को छोड़कर और कोई सृष्टि नहीं करता—रंग के सभी सहभागी कलाकार नहीं—सर्जक कलाकार तो कदापि नहीं। उनका कहना है कि नाट्यकृति के रचना-विधान द्वारा आरोपित सीमाएँ उनको स्वच्छन्द रचना का अवसर कहाँ प्रदान करती हैं? परिचालक, अभिनेता, अभिकल्पक सभी नाटककार के इरादों को कार्यान्वित करने के लिए बाध्य हैं—कम-से-कम आधारभूत संकेत और सामग्री वे उसी से ग्रहण करते हैं। ये आक्षेप बहुत न्यायसंगत नहीं। वास्तव में नाट्य-कला एक मिश्र कला है और उससे सम्बन्धित सभी रंगकर्मी किसी न किसी रूप में सर्जनात्मक अंशदान करते हैं। उन्हें केवल 'व्याख्याता कलाकार' (इंटर-प्रेटेटिव आर्टिस्ट) कह देना काफी नहीं है। नाटक के क्षेत्र में व्याख्याता का कार्य समीक्षक मात्र करता है। रंगकर्मी यदि कहीं नाटक की 'व्याख्या' करता भी है तो सर्जन के उद्देश्य से। दोनों की व्याख्या में आकाश-पाताल का अन्तर है। रंगकर्मी नाटक को समझने और सर्जनात्मक ध्यान की दृष्टि से व्याख्याता की भूमिका निमाता है। और अपनी उस व्याख्या और सूक्ष्म-बुद्धि से वह एक ऐसी सृष्टि करता है जो नाट्यकृति पर आधारित बने ही हो, पर उससे गिन्न रूप-रंग ग्रहण कर लेती है। अगर नाटककार की शब्दार्थमयी योजना ही सब कुछ होती तो रंगमंच पर सम्वाद कहला देने मात्र से नाटक की सफलता की आशा की जानी चाहिए। पर प्रायः ऐसा नहीं होता। कभी-कभी बहुत साधारण नाटक मंच पर सफल हो जाते हैं—इसका

कारण इतना ही है कि बहुत-सी स्थितियों में परिवालक, अभिनेता और अभि-
कल्पक मंच पर कार्य और भावना को वहाँ भी विकसित करने में समर्थ होते
हैं, जहाँ नाटक की पाठ्यलिपि जवाब दे बैठती है। यह बात अच्छे नाटकों के
विषय में भी सही है। नाटक का अभिलेख कभी अपने में पूर्ण नहीं होता। यदि
ऐसा होता तो रंगकर्मी का कार्य केवल द्विरावृत्ति ही कहलाता।

जहाँ तक नाट्यकृति द्वारा आरोपित सीमा-व्यवस्था का प्रश्न है, नाटककार
को चाहे हम नियंता मान भी लें, उससे रंगकर्मियों और रंगमंच का महत्त्व
नहीं घटता। सब कलाकार सीमा में ही कार्य करते हैं—कोई कला स्वच्छन्द
नहीं। अपनी सर्जन प्रक्रिया में हर कलाकार को सामग्री के चयन, उपयोग और
कलात्मक रूपांतरण में कुछ सीमाओं को स्वतः अपने ऊपर लादना पड़ता है।
नाट्यकला में भी ऐसा ही होता है। पर केवल इस बात के कारण ही रंग-
कर्मियों को कलाकार की पंक्ति से बाहर नहीं किया जा सकता है। नाट्य में
में उन सब का सहयोग एक तीव्र और सघन अनुभव को पैदा करता है। प्रकृति
नाटककार का कृतित्व उसके सामने सब कुछ नहीं है। नाटक वस्तुतः नाट्य-
कला का एक अंग मात्र है—ठीक उसी तरह जिस तरह अभिनय, अभिकल्पना,
प्रकाश योजना, रूप-सज्जा, परिचालना आदि उसके अंग हैं। नाट्य-रचना
एक, और नाट्य प्रदर्शन दूसरी कला नहीं है।

इस सारे विवेचन का यह अर्थ नहीं कि नाट्यकृति या नाटककार का स्थान
गौण है। वास्तव में नाट्यकृति वह बिन्दु है जिससे रंगमंचीय प्रस्तुति का समारम्भ
होता है। इसलिए उसकी सत्ता प्रारम्भिक भी है घाघारिक भी। नाटक के बिना
रंगमंच की कल्पना नहीं की जा सकती। यद्यपि आदिम स्थिति में रंगमंच का
उद्भव नाटक के लिखित स्वरूप से कहीं पहले हुआ है और आज भी तात्का-
लिक आशु नाट्य प्रस्तुति (इम्प्रोवाइज्ड ड्रामा) के उदाहरण मिलते हैं। फिर
भी हर प्रस्तुति के लिए नाटक का शाब्दिक रूप आवश्यक होता है। अधिकांश
स्थितियों में प्रस्तुति का सारा ढाँचा, कथ्य और अर्थ तत्त्व सब नाटक के मूल
रूप पर निर्भर करता है और नाटक ही प्रस्तुतीकरण के लिए संकेत प्रस्तुत करता
है। सचाई यह है कि रंगमंच का पूरा विधान नाटक के रचनातंत्र में निहित
और ध्वनित होता है। उसकी शाब्दिक योजना ही स्वयं मंच पर प्रस्तुत किये
जानेवाले बिम्बों, मंगिमाओं, गतियों, क्रिया-व्यापारों आदि को निर्धारित करती
है। नाटक से ही अभिनेता पात्र की सृष्टि करता है और अभिकल्पक दृश्य-
सज्जा के उपकरण जुटाता है। और रंगमंच की सारी प्रस्तुति के बाद जो बच
रहता है वह शब्द मात्र होता या—लिखित शब्द अर्थात् नाटक।

नाटक के महत्त्व की नकारने की बात नहीं है। अपेक्षा इतनी तो की हो जा सकती है कि नाटक नाटक हो। ऐसा भी प्रायः होता है कि समस्त शास्त्रीय उपायो के बावजूद नाटककार जो कुछ लिख पाता है वह या तो नाटक होता ही नहीं या निकृष्ट कोटि का नाटक मात्र होता है। वह कौन-सा मानदंड है जिससे यह निर्धारित किया जा सके कि नाटक सही अर्थों में नाटक है? कुछ लोग नाट्यशास्त्र की दुहाई देंगे तो कुछ उसके रंगमंचीय आस्वाद की। पर नाट्यशास्त्र के सारे नियमों के आधार पर लिखा सुरचित नाटक - वेल् मेड प्ले—भी कभी नाटक बनने से रह जाता है, और रंगमंच पर प्रेक्षक को जी भरकर हँसाने या आस्वाद के अन्य धरातलों में रमाने वाली प्रस्तुति में भी कभी नाटक की वास्तविक आत्मा सुप्त दिखाई देती है। कभी बहुत सामान्य नाटक रंगमंचियों के कौशल मात्र से अपूर्व सफलता प्राप्त कर लेता है। तो क्या रंगमंचीय सफलता को नाटक का मानदंड माना जा सकता है? नहीं, यदि ऐसा होता तो पारसी रंगमंच के नाटक ही आज लोगों के बीच मान्य होते। एक और रंगमंच की लोकप्रिय नाट्यकृतियाँ हैं जो काल-कवलित होती जा रही हैं; दूसरी और शेक्सपियर और कालिदास के नाटक रंगमंचीय प्रस्तुति के अभाव में भी आज जीवित हैं। अतः निरी रंगमंचीय सफलता का आग्रह अर्थ-हीन है। वस्तुतः नाटक के लिए पहले नाटक होना अनिवार्य है। यह अनिवार्यता उसके शिल्प की ही नहीं, साहित्यिक उपलब्धि से भी संबद्ध है। इसलिए नाटक को एकदम साहित्य के क्षेत्र से बहिष्कृत कर देना भी उचित नहीं। नाटक की श्रेष्ठता उसकी तीव्र अनुभूति, भावना, जीवन-दृष्टि के साथ-साथ साहित्यिक अभिव्यक्ति पर भी निर्भर करती है। मूलतः काव्य का एक प्रकार होने के नाते नाटक काव्य के सर्जनात्मक तत्त्वों का उपयोग करता है। इसलिए प्रथमतः वह काव्य है, फिर दृश्य काव्य/नाटक, अच्छा साहित्यिक नाटक रंगमंच के लिए भी एक संपत्ति होता है। साहित्यिक तत्त्व नाटक को अभिव्यक्तिपूर्ण बनाता है। इसीलिए रंगमंच में 'कवि' (नाटककार) महत्त्वपूर्ण हो जाता है और रंगमंच जिस जीवन की अनुभूति उभारता है, उसका असली सर्जक वही होता है। रंग तत्त्वों का प्राथमिक स्रष्टा भी वही है और रंग सम्भावनाओं के लिए आधार प्रस्तुत करने में भी उसका अपना योगदान कम महत्त्वपूर्ण नहीं होता। समझने की बात इतनी ही है कि नाटक की साहित्यिकता केवल शब्दों में नहीं—भावों, स्थितियों, पात्रों और जीवन-दृष्टि की गहराई में निहित होती है। नाटक की सच्ची साहित्यिकता उसकी भावभूमि के साथ कथ्य, कथानक, चरित्र, संरचना आदि पर निर्भर करती है। किन्तु सबसे बड़ी बात यह है कि नाटक की साहित्यिकता तभी तक अर्थवान् है जब तक वह रंगमंचीय तत्त्वों से परिपूर्ण है। इसलिए नाटक न केवल साहित्य है और न केवल रंगमंचीय तत्त्व ही नाटक

है। इतना निश्चित है कि नाटक एक साहित्यिक रचना है; किन्तु इसके साथ ही उसकी एक आवश्यक शर्त यह भी है कि उसे प्रेक्षक के आस्वाद के लिए एक विशिष्ट रंगीय मुहावरे में ढलना होता है। इसका अर्थ यह हुआ कि उसमें दोनों का समन्वय जरूरी है। शब्दमयी रचना को एक सामान्य नाटकीय भी होना चाहिए और रंगमंचीय भी। इसीलिए नाटक, रंगमंच और प्रेक्षक इस सारी प्रक्रिया में एक त्रिकोण बनाते हैं। भाज का नाटक-कार रंगमंच के प्रति जागरूक है। अपनी कृति के विधान में वह रंगीय अनुभव का सन्निवेश करता दिखाई देता है। रंगमंच को लेकर उसके मन में यदा-कदा जो असंतोष भुलर होता है, उसका निदान यही है कि वह अपने लेखन में ऐसे सजीव चित्रों की सृष्टि करे जो रंगक्षमता को उभारने में सहायक हों, रंगमंच की रिक्तता को भरने के लिए एक ऐसी स्पूल भौतिक भाषा को ढूँढे जो प्रेक्षक के इन्द्रिय-धोष को छूये। पर इसका अर्थ यह नहीं कि नाटककार रंगमंच का शिल्पी बनकर रह जाये। नाटककार रंगमंच की सज्जनात्मक क्षमताओं से परिचित हो, यह आवश्यक है; पर अधिक विशेषज्ञता उसके मार्ग में बाधक भी हो सकती है। दोषसपिपर, मोलियर, ब्रूक्स आदि ने दोनों क्षेत्रों में महत्त्वपूर्ण भूमिका निभाई; किन्तु रंगमंच के अत्यधिक ज्ञान ने बहुत से नाटककारों की प्रतिभा को कुंठित करके भी रख दिया। इसलिए रंगमंच में सक्रिय प्रस्तुता की अपेक्षा नाटककार की कल्पना-शक्ति का भी कम योग नहीं होता। इसी के सहारे कई समर्थ नाटककार रंगमंच से एक साथ दूरी और निकटता का सम्बन्ध निभाते रहे हैं।

एक अच्छा नाटककार इस उद्देश्य की सिद्धि कई प्रकार से करता है। वह रंगमंच की अवधारणा में कई प्रभाव ग्रहण करता है। इन प्रभावों में प्रेक्षक की पहचान भी एक है। नाटक लिखा और खेला ही उसके लिए जाता है। बिना प्रेक्षक के नाट्य-प्रदर्शन की कल्पना ही नहीं की जा सकती। किन्तु प्रेक्षक पर नाटक और रंगमंच की यह निर्भरता कई समस्याएँ पैदा करती है। प्रेक्षक को किसी भी अर्थ में नाटककार, अभिनेता और सज्जाकार की भाँति नाट्य का सहयोगी कलाकार नहीं माना जा सकता। इसके साथ ही उसकी रुचि, सहृदयता, बौद्धिक पकड़ आदि का प्रश्न भी उठता है। डब्ल्यू० बी० ग्रेट्स का कहना था कि वे रंगमंच की जरूरत तो महसूस करते हैं पर गलत लोगों के पीछे बैठना पसंद नहीं करते। व्यावसायिक थियेटर पर प्रेक्षक की रुचि का दबाव इतना रहा है कि उसकी निरंकुशता ने नाटककार को या तो बाँध कर रख दिया या विद्रोह के लिए विवश कर डाला। इसीलिए प्रेक्षक रंगमंच तो दे पाये, पर ऊँचा नाटककार वे कभी नहीं दे पाए। रंगमंच और प्रेक्षक सदा अच्छे नाटककार से बहुत पीछे रहे हैं। इसीलिए मंचीय सिद्धि और नाटक

की उन्नति के लिए वे अल्पसंख्यक प्रेक्षक चाहिए जो नया संस्कार दे सकें या रंगमंच का कलात्मक दायित्व स्वीकार कर सकें, केवल रवीन्द्र रंगशालाएँ खोल देनी ही काफी नहीं है। उनके लिए प्रेक्षक, रंगकर्मी और नाटककार की पाँत भी खड़ी करनी होगी।

नाटक और रंगमंच दोनों का स्रोत सामाजिक है। सामाजिक उपल-पुपल और सघपं में इनका महत्त्वपूर्ण योग रहा है। नाटक को उस तल तक उठाने की जरूरत है, जहाँ श्रोत के शब्दों में, वह अदालत की दलीलों की तरह कारगर हो जाता है और प्रेक्षक को फँसले तक पहुँचने में मदद करता है। नाटक और रंगमंच को शक्ति का स्रोत, एक प्रकाश का स्तंभ बनना होगा। अंतोनिन अती के शब्दों में कहे तो उसे मनोवैज्ञानिक नहीं भाषिणीतिक स्वरूप ग्रहण करना होगा।^१ इस उपलब्धि के बाद ही नाट्य को जनता तक या जनता को नाट्य तक ले जाना सार्थक होगा। नाट्य चाहे अल्पसंख्यकों का हो या जन-जन का, उसकी उपलब्धि के मायाम उसके परिष्कार में ही निहित हैं।

परिष्कार की दिशा में नाटक और रंगमंच दोनों का एक साथ चलना जरूरी है। नाटककारों की शिकायत रहती है कि कलात्मक उपलब्धि में रंगमंच पीछे रह जाता है, नाटक भागे बह जाते हैं। रंगकर्मीयों को कहना पड़ता है कि उन्हें खेलने के लिए उन्हें अच्छे नाटक ही नहीं मिलते। हिन्दी के बारे में तो यह बात भगदूर है कि उसमें नाटक लिखे ही नहीं जाते। इस खाई को भरना जरूरी है। रंगमंच के अभाव में नाट्य लेखन कुठित हो जाता है और नाट्य लेखन के अभाव में रंगमंच की क्षमताएँ उपयोग में आने से रह जाती हैं। कुछ अलग पहलू भी हो सकते हैं जिनमें सामाजिक, आर्थिक, राजनैतिक अथवा सांस्कृतिक स्थितियों को गिनाया जा सकता है; किन्तु जो बात सर्वोपरि है वह है—उन दोनों का पारस्परिक सम्बन्ध। रंगमंच और नाटक का विकास एक-दूसरे से जुड़ा हुआ है।

रंगमंच : एक अनुभूति एक सृष्टि

२

कला की जो भी परिभाषा हो, उसके दो तत्त्वों को सहसा भुठलाया नहीं जा सकता : एक आत्माभिव्यक्ति और दूसरा अभिव्यक्ति का संप्रेषण। आत्माभिव्यक्ति सर्वथा कला ही हो, यह कहना मुश्किल है, किन्तु इसका निश्चित है कि यह एक स्वतः-प्रसूत स्व-प्रवर्तित प्रक्रिया है; जबकि संप्रेषण, विशेषतः आज के युग में, एक सुनियोजित पद्धति की अपेक्षा रखता है। यह युग बीत गया जब कला कला के लिए होती थी और वह कलाकार या छोटे दायरे तक सीमित रहती थी। अब कला व्यक्ति से समूह तक पहुँचने के लिए संप्रेषण के उपादानों की अधिक निर्भर दिखाई देती है। इसीलिए आज नाटक लिख देना काफी नहीं है; उसे प्रेक्षक तक पहुँचाना भी अनिवार्य है। यही संप्रेषण के उपादान के रूप में रंगमंच का महत्त्व सिद्ध होता है।

साहित्य के क्षेत्र में कविता, कहानी, उपन्यास आदि का संप्रेषण मुख्यतः आज मुद्रण के द्वारा होता है। किन्तु जहाँ तक नाटक का सवाल है उसके संप्रेषण का अपना एक अलग ढंग है जो अन्य विधाओं से बिल्कुल भिन्न है। नाटक रंगमंच के माध्यम से ही संप्रेषित होता है। यही वैशिष्ट्य उसे अन्य साहित्य विधाओं से अलग खड़ा कर देता है।

सबसे बड़ी भांति यह है कि नाटक को केवल एक साहित्य-विधा के रूप में लिया जाता रहा है। प्रारम्भ में यह बात नहीं थी। भरत ने 'नाट्य' शब्द का प्रयोग व्यापक अर्थों में किया है और तब नाट्यकृति, रंग-शिल्प और मंचन सभी कुछ उसके अन्तर्गत माना जाता था। अभिनय नाटक की मूल शक्ति थी—जब इन्द्र आदि देवता ब्रह्मा के पास गये तो उन्होंने नाटक पढ़ने के लिए नहीं बरन् खेलने के लिए माँगा था : कोङ्गीयकमिच्छामो दृश्यं ध्वजं च यद् भवेत्। वस्तुतः नाटक के उद्भव और विकास में साहित्यिक वैशिष्ट्य कभी भी अनिवार्य तत्त्व नहीं रहा। नाटक की साहित्यिक मूल्यवत्ता का निश्चयतः अपना

महत्त्व है, और नाटक कुछ और होने से पहले एक साहित्यिक कृति है; फिर भी उसका साहित्य हो जाना ही नाटक हो जाने का प्रमाण नहीं है। प्रायः महान् कवियों द्वारा कभी ऐसे 'नाटक' लिखे जाते रहे हैं जो रंगक्षमताओं से शून्य हैं। ऐसी नाट्यकृतियाँ क्या नाटक कहलाने का गौरव प्राप्त कर सकती हैं ?

प्रश्न उठता है नाटक रंगमंच के लिए ही क्यों लिखे जाएँ ? रंगमंच के बिना भी क्या नाटक की स्थिति सम्भव ही नहीं ? उत्तर में यही कहा जा सकता है कि नाटक की प्रवृत्ति ही ऐसी है। इसीलिए उसे दृश्यकाम्य कहा जाता है। यह एक ऐसी विधा है जिसमें शब्द की अपेक्षा दृश्यत्व और कार्य-व्यापार मुख्यता ग्रहण कर लेता है। नाटक, चाहे पूर्व में हो या पश्चिम में, सर्वत्र अपने घाविर्भाव में धार्मिक क्रिया-कलाप से जुड़ा रहा है। इसमें अनुकरण और पूर्व-क्रिया को दोहराने की प्रवृत्ति भी शामिल है। मानवीय क्रिया-कलाप में, वस्तुतः, नाटक से भी पहले रंगमंच विद्यमान था। नाटक ने रंगमंच पर ही पूर्णता और रूप प्राप्त किया है। यहाँ तक कि जो नाटककार रंगमंच की महत्त्व नहीं देते, वे भी नाटक को लिखते हुए उसे मन की भाँखों के सामने अभिनीत होते देखते हैं और इस सत्य से भली भाँति अवगत होते हैं कि अपनी कृति के संप्रेषण के लिए उन्हें वह मन्त्र सर्वथा अपेक्षित है जिसे सामान्यतः रंगमंच के नाम से पुकारा जाता है।

'रंगमंच' शब्द का प्रयोग व्यापक और सीमित दोनों अर्थों में किया जाता है। अंग्रेजी में इसके लिए दो शब्द प्रयोग में आते रहे हैं—स्टेज और थियेटर। 'स्टेज' शब्द प्रायः नाट्य मंडप अथवा रंगशाला के लिए प्रयुक्त होता है। बहुत खींचतान करने पर इसका जो विित्र उभरता है उसमें नाट्य मंडप, दृश्यबंध, यवनिका, प्रकाश योजना, अभिनेता, टिकट घर, सज्जागृह, प्रेक्षागृह आदि आते हैं। वस्तुतः 'स्टेज' शब्द रंगमंच के दृश्य स्थूल पक्ष को ही अधिक ध्वजित करता है। किन्तु रंगमंच बाहर से स्थूल भले ही हो, उसका एक जटिल भ्रान्तरिक सूक्ष्म स्वरूप भी है। बाह्य स्थूल रूप उस भ्रान्तरिक सूक्ष्म स्वरूप की उपलब्धि का साधन मात्र है। अंग्रेजी का 'थियेटर' शब्द रंगमंच के स्थूल और सूक्ष्म दोनों अर्थों को अभिव्यक्त करता है। थियेटर के अन्तर्गत रंगमंचन और उसके स्थूल उपादान ही नहीं आते, बरन् नाट्य कृति और समस्त रंगकर्म, उसकी रूढ़ियाँ और प्रदर्शन में निहित शिल्प, भाव-बोध और सर्जनात्मक धरातल भी उसी में सम्मिलित है। वस्तुतः थियेटर अपने में एक पूरी संस्था, एक पूरा सर्जनात्मक अभियान है और उसके कई आयाम और भावभूमियाँ हैं। एक और नाट्यकृति है जो रंगमंच के लिए आधारा प्रस्तुत करती है तो दूसरी और निर्देशक, अभिनेता, दृश्य अभिकल्पक आदि की मंचीय सृष्टि है, प्रस्तुतीकरण

का एक समूचा भाव-चित्र है जिसे प्रेक्षक के सामने लाया जाता है । और इस भाव-सृष्टि में प्रेक्षक भी एक नगण्य तत्त्व नहीं है । वस्तुतः सारे आयोजन और सज्जन का भोक्ता, प्रमाता वही है । उसके बिना नाटक या रंगमंच का कोई अर्थ नहीं । रंग-कर्म के इन विभिन्न आयामों के कारण रंगमंच एक विलक्षण सम्बन्धसूत्रता के बीच जन्म लेता है और कला के अनेक आयामों से संयुक्त हो जाता है । 'थियेटर' शब्द रंगमंच की इसी व्यापक अवधारणा को उजागर करता है ।

भारत में 'नाट्य' शब्द का इसी व्यापक अर्थ में प्रयोग किया है । उन्होंने कुछ श्लोकों में (नाट्यशास्त्र १।१०६-११६) नाट्य के विविध आयामों का विवेचन करते हुए स्पष्ट लिखा है कि नाट्य में सम्पूर्ण त्रैलोक्य के भावों का अनुकरण है : त्रैलोक्यस्यास्य सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम् । नाट्य अनेक प्रकार के भावों और अवस्थायों से युक्त है । यह रस, भाव, कर्म तथा क्रियामों के अभिनय द्वारा लोक को सुख और शान्ति देनेवाला है और सबसे बड़ी बात यह है कि न कोई ऐसा ज्ञान है, न कोई शिल्प, न कोई कला, न कोई विद्या, न कोई कार्य जो नाट्य में विद्यमान न हो :

न तज्ज्ञानं न तच्छिल्पं न सा विद्या न सा कला ।

नासी योगो न तत्कर्म नाट्येऽस्मिन्गन् दृश्यति ॥

किसी भी कला का उद्देश्य होता है—इंद्रिय संवेदनाओं को जगाना । नाट्य-कला अपनी सज्जन-प्रक्रिया में दुहरे स्तर पर सक्रिय होती है—अपने पहले स्तर पर वह रचयिता की अनुभूति से सम्बद्ध होती है और दूसरे स्तर पर उसे प्रेक्षक की अनुभूति कराना होता है । यह कार्य रंगमंच के माध्यम से होता है, पर रंगमंच माध्यम मात्र नहीं । नाट्यकृति और रंगमंच किसी बिन्दु पर एक हो जाते हैं अपनी अनुभूति में और अभिव्यक्ति में भी । इसीलिए 'थियेटर' या 'नाट्य' सीमित अर्थों की सजाएँ नहीं हैं । अर्थ का जो विस्तार इन शब्दों में निहित है वह रंगमंच शब्द में नहीं है । दुर्भाग्य से अब 'नाट्य' शब्द का अर्थ सीमित हो गया और 'रंगमंच' शब्द का अर्थ-विस्तार नहीं हो पाया ।

नाट्यशास्त्र में नाट्यकृति और नाट्य प्रयोग दो भिन्न तत्त्वों के रूप में समाहित नहीं हैं । वस्तुतः उसमें निहित सारा शास्त्र अभिनय पक्ष से सम्बन्धित है । यह प्रयोक्ता को इस बान का निर्देश देता है कि नाट्यकृति को किस प्रकार भावों के त्रिम्ब-रूपों में परिणत किया जा सकता है । रसों, भावों, संचारी भावों, मुद्राओं, अंगहारों से सम्बद्ध नारी चर्चा एक सशक्त संप्रेषण के लिए रंगकर्मों और प्रेक्षक के बीच गहरा सम्बन्ध जोड़ती है । इसी प्रकार आह्वान और वाचिक अभिनय के सन्दर्भ में भी रंगमंचीय पक्ष को विशेष महत्व दिया गया है ।

इस प्रकार रंगमंच अपने स्थूल में एक स्थान, एक भवन, एक मंडप है। अपने इस स्वरूप में भी इसमें कम विविधता नहीं है। पर सबसे विचित्र बात यह है कि इस रूप में भी यह कई ऐसे गुणों, भावनाओं, स्पन्दनों से जुड़ा है कि यह प्रेक्षक के मन में एक जादू जगाये बिना नहीं रहता। यदि स्थान का अपना जादू है तो उसमें होने वाले रंगकर्म का भी कम जादू नहीं है। अभिनय, दृश्यसज्जा, प्रकाश-निरूपण, यहाँ तक कि प्रेक्षकों की सामूहिक मनःस्थिति सबका उसमें अपना-अपना योगदान होता है। शेषसपियर ने रंगकर्म को, प्रकृति को दर्पण दिखाना जैसी क्रिया माना था—यदि इसे दर्पण कहें तो चमत्कारी दर्पण कहना ही उचित होगा।—ऐसा दर्पण जिसमें मानव के युग-युग के भावों और संस्कारों की छवि समाहित होती है।

वस्तुतः रंगमंच नाटक से भी पुराना है। रंगमंच मानव-जीवन की आदिम प्रवृत्ति है। प्राचीन महोत्सवों, धार्मिक अनुष्ठानों और कृत्यों में मनुष्य ने उसे उपलब्ध किया है। इसीलिए इसे चाक्षुष यज्ञ कहा गया है। किन्तु बात इससे भी और गहरी है : नाट्य की सारी प्रवृत्ति मानव-मन में बहुत गहराई से पैठी हुई है। क्रीड़ा मानव की एक सनातन प्रवृत्ति है। और जैसा कि डॉ० रघुवंश ने कहा है : 'प्रथम परिस्थिति में प्रारम्भिक प्रवृत्तियों तथा अन्तर्निहित शक्तियों के आधार पर बहिर्जगत् की नाना रूपात्मकता के प्रभावों के अनुकरण में क्रीड़ा का जन्म हुआ है। इस क्रीड़ा में सुखानुभूति सन्निहित है। दूसरी परिस्थिति में पूर्व सुखानुभूति स्वयं आधार हो जाती है और उस पर पूर्व प्रवृत्तियों के प्रभाव का अनुकरण क्रीड़ात्मक हो जाता है। यह क्रीड़ा ही स्वानुकरण है। फिर यह स्वानुकरण ध्यान और धारण के सहारे कल्पना के क्षेत्र में आवश्यक उपकरणों की सहायता से मानसिक अनुकरण का रूप धारण करती है। और इसी मानसिक अनुकरण में कला की पूर्ण अभिव्यक्ति होती है।' इसमें कोई सन्देह नहीं कि बाह्य जगत् के दृश्यों का आन्तरिक ग्रहण और फिर उनको रूपान्तरित कर पुनः सृष्टि करना मानव की सामान्य प्रवृत्ति है। नाटक और रंगमंच का आविर्भाव अनुकरण, चित्रण तथा पूर्व-क्रिया को दोहराने की प्रवृत्ति से निहित है। अपने में यह एक ऐसी सर्जनशील क्षमता रही है, जिसका ग्रहण मानव को बहुत बाद में हुआ होगा और उसी से फिर एक दिन इस क्षेत्र में जागरूक प्रयास का प्रारम्भ हुआ होगा। तब बहुत कुछ अनुष्ठान और कृत्य पृष्ठभूमि में चला गया—वह सारा अंश जो धर्म से सम्बन्धित था और विशुद्ध नाटक और विकसित रंगमंच उमरकर सामने आया होगा।

रंगमंच मानव की सज्जन प्रवृत्ति का श्रीङ्गार-रूप है। बाह्य जगत् के बीच अपने रचे संसार में जीवन को अनुभूत करने, उसे पुनः रचने का मूल भाव मनुष्य में निरन्तर निवास करता है। यह मूल भाव ही उसे और उसके निर्मित रंग-संसार को अनुभूति से जोड़ देता है। यही रंगमंच कोई स्थूल वस्तु न रहकर एक भाव, एक अनुभूति बन जाता है।

रंगमंच नाटक के सम्प्रेषण का एक माध्यम है; पर यह सम्प्रेषण सीधा नहीं है, संवेदनात्मक है। वह एक जीवंत विधा है; देश और काल की सीमा में वह जीवित का आभास देती है। इसीलिए वह जीवन-सदृश है। इस जीवन को वर्णित नहीं केवल संवेदित किया जा सकता है। रंगमंच भावों को अभिव्यक्त और सम्प्रेषित करता है—उन सब भावों को जो चेतना की स्पन्दित करते हैं और ऐन्द्रिय संवेदनों को जगाते हैं। क्रोध, घृणा, भय, प्रेम के बहुत से सूक्ष्म संवेदन जो काव्य और साहित्य की अन्य विधाओं द्वारा भनकहे रह जाते हैं, वे भी रंगमंच पर साकार हो उठते हैं और प्रेक्षक में भी समान अनुभूति जगाने में सक्षम सिद्ध होते हैं। तभी हाव-भाव, मुद्रा तथा मंगिमा के द्वारा रंगमंच जीवन की गहरी अनुभूति कराता है।

वस्तुतः रंगमंच अपने व्यापक अर्थ में अनुभूति पर ही आधारित है। स्वयं नाट्य-रचना के लिए एक तीव्र अनुभूति अपेक्षित होती है। अपनी रचना-प्रक्रिया में 'नाटक मूलतः काव्य का ही एक प्रकार है जिसमें सार्थक और महत्त्वपूर्ण अनुभूति की सूक्ष्म, संवेदनशील और गहन अनुभूति की आवश्यकता है।' वास्तव में नाट्यात्मक अनुभूति एक विशेष प्रकार की तीव्रतम काव्यात्मक अनुभूति ही है जिसमें संवेदनाओं, भावों और विचारों के अधिक प्रत्यक्ष और दृश्य रूपों का संयोजन होता है।^१

इसमें कोई सन्देह नहीं कि काव्य और नाटक के कलात्मक उपादान भिन्न-भिन्न हैं, किन्तु नाटक भी काव्य की तरह अनुभूति में चेतना के गहन स्तरों से जुड़ा होता है। नाटककार की अपनी अनुभूति उसे नाट्य कृति की सज्जना की ओर ले जाती है और रंगमंच भी अपने सज्जन में एक प्रकार से उसी अनुभूति को प्रेक्षकों तक पहुँचाने का माध्यम बनता है। पर प्रेक्षक में अनुभूति जगाने से पूर्व वह स्वयं रंगकर्मियों की अनुभूति बनता है। इस प्रकार रंगकर्म स्वयं एक अनुभूति है और रंगमंच एक अनुभूत जीवन का स्वप्निल बिम्ब प्रस्तुत करता है। मंच पर दृश्यबंध, अभिनय, प्रकाश सब उसी एक अनुभूति से जुड़ जाते हैं और एक ऐसी बिम्बों की श्रृंखला खड़ी कर देते हैं जो जीवन की अपने में एक पूरी तस्वीर रचकर रख देते हैं।

अनुभूति केवल अनुभूत विषयों या पदार्थों का ढेर नहीं है, वह एक प्रकार का संरचनात्मक उपादान भी है। वस्तुतः अनुभूति ही भावों और बिम्बों को रूप देती है; कृति को एक ढाँचा प्रदान करती है; और फिर वस्तु रूप में कृतिकार के सामने खड़ी हो जाती है। नाटककार अपनी शब्दार्थमयी योजना से प्रसंगों, पात्रों, स्थलों, स्थितिओं और अनुभवों को परिकल्पना करता है। इस परिकल्पना में उसकी अपनी अनुभूति का तत्त्व सक्रिय रहता है। वह जिस कथा-वस्तु को चुनता है, जिन चरित्रों और क्रिया-व्यापार के माध्यम से उसे आगे बढ़ाता है, वह अपनी एक भाव-सृष्टि करती है। प्रायः यह कहा जाता है कि साहित्य अभिव्यक्ति का माध्यम है। क्या नाटक को नाटककार की अपनी अनुभूति की अभिव्यक्ति कहा जा सकता है? नाटककार अपनी अनुभूति में ही अपनी कृति का सर्जन करता है, इसमें कोई सन्देह नहीं, पर उसकी अभिव्यक्ति आत्मपरक नहीं होती। नाटकीय अनुभूति को नाट्यरूढ़ियों की सीमा के अन्दर ढलना पड़ता है। इसके अतिरिक्त अनुभूति के लिए भोगा हुआ यथार्थ ही एकमात्र तत्त्व नहीं—कल्पना, भाव-प्रवणता, संवेदनशीलता, युग-बोध सभी उसके उपकरण हैं जिन्हें नाटककार अपने सर्जन के लिए जुटाता है। नाटककार कथावस्तु, चरित्र और कार्य के माध्यम से अनुभूति को वस्तुगत वास्तविकता प्रदान करता है। इस प्रक्रिया में उसका मुख्य उद्देश्य यही होता है कि प्रेक्षक उसके बीच से गुजर सके। जैसा यह स्वयं अनुभव करता है, प्रेक्षक भी वंसा ही अनुभव करे। नाट्य की सार्वकता इसी में है और इसी बात को ध्यान में रखकर नाटक के संदर्भ में भाव, विभाव, संचारी भाव और रस की चर्चा की गयी है। सचाई यह है इन सब की योगिक उपलब्धि प्रेक्षक को प्रभावित करती है। नाट्यशास्त्र (१/१०८-११५) में इसीलिए उसको प्रेक्षक के लिए उपकारक तत्त्व कहा गया है :

नैकागततोऽत्र भवतां देवानां चानुभावनम् ।
 प्रेक्षोक्त्यास्यास्य सर्वस्य नाट्यं भावानुकीर्तनम् ॥
 क्वचिद्धर्मः क्वचित्क्रोडा क्वचिद्व्ययः क्वचिरुत्थमः ।
 क्वचिद्व्यास्यं क्वचिद्व्युद्धं क्वचित्कामः क्वचिद्वधः ॥
 धर्मो धर्मप्रवृत्तानां कामः कामोपसेविनाम् ।
 निग्रहो दुर्बिनीतानां विनीतानां दमक्रिया ॥
 क्लोवानां घाट्यंजननमुत्साहः शूरमानिनाम् ।
 अनुधानां विबोधदश्च वेदुष्यं विबुधामपि ॥
 ईश्वराणां विलासश्च स्पर्धं दुःखादितस्य च ।
 अर्थोपजीविनामर्थो धृतिरुद्विग्नचेतसाम् ॥

नाटक और रंगमंच का लक्ष्य प्रेक्षक ही है। इस लक्ष्य की सिद्धि रसानुभूति

में है। इसमें नाटककार का ही नहीं परिवालक, सज्जाकार और अभिनेता सभी का अपना-अपना योगदान होता है। वे सब मिलकर नाट्यानुभूति को रूपायित करते हैं—वही उन सबको एक सूत्र में बाँधती है और फिर एक सम्मिलित कलात्मक प्रयास के द्वारा प्रेक्षक के हृदय में भी भावना की लौ जगाती है।

शेल्डान चेनी ने ठीक ही कहा है, 'संसार में यदि कोई बौद्धिक कला जैसी कोई चीज हो भी तो स्मरण रखना चाहिए कि रंगमंच की कला उससे कोसों दूर है। उन शान्त, अद्भुत तथा अत्यन्त ही अलौकिक क्षणों में, जब बुद्धि का कार्य गौण हो जाता है और दशक की आत्मा में घुल-मिल जाती है, तभी रंगमंचीय कला के वास्तविक वैभव, जीवन धयवा प्राण का आभास मिलता है। यह बात अनेक बार कही जाती है कि क्रिया नाटक की आत्मा होती है और रंगमंच पर नाटकों के प्रदर्शन में भी वही एक ऐसी चीज है जो सर्वाधिक अनिवार्य है। किन्तु नाटक की इस क्रिया की परिभाषा को और भी विस्तृत करता होगा, उसमें इन्द्रियों को उत्सुक करने वाले उन विशेष गुणों का भी समावेश मानना होगा जो अन्ततोगत्वा दशक को नाटक के चरम क्षणों तक ले जाते हैं।^१ वस्तुतः ये क्षण ही रंगमंच पर प्रेक्षक के लिए अनुभूति के क्षण होते हैं।

यह ठीक है कि नाट्य एक जटिल कला है और लेखन से लेकर प्रदर्शन तक उसमें कई कलाओं का योग होता है, फिर भी नाट्य का अनुभव, सर्जन और आस्वाद खण्डित न होकर अखण्ड होता है। इसीलिए रंगमंच पर कृति, नाट्य प्रदर्शन, अभिनय, कथावस्तु, वेशभूषा किसी पर भी अलग-अलग ध्यान नहीं जाता। मंच पर सब कुछ एक ही जाता है, सब की विशिष्टता विस्मृत हो जाती है और सब एक रूप होकर भावामिव्यक्ति के साधन बन जाते हैं। जो प्रेक्षक स्मूल को नहीं भुला पाते, वे दहलीज पर रह जाते हैं। रंगमंच की आत्मा कहीं बहुत अन्दर निवास करती है। यह आत्मा स्थूल नहीं, सूक्ष्म और भावमयी है। यह अनुभूति की कई परतों से निर्मित होती है। इस पर नाटककार, रंगकर्मी, प्रेक्षक सबका अधिकार है। नाटककार नाटक रचता है तो रंगकर्मी शब्दार्थमयी परिकल्पना को प्रेक्षक के सीधे इन्द्रिय बोध के लिए उसे श्रव्यत्व और दृश्यत्व प्रदान करता है। नाट्य कृति कल्पना मात्र से अनुभूति जगाती है, रंगमंच पर वह देश-काल की सीमा में एक जीवन्त अनुभव के रूप में सामने आती है। नाटककार शब्दों की योजना करता है, रंगकर्मी देश-काल और भावों के बिम्ब निर्मित करते हैं। इस प्रकार दोनों मानवीय संवेदना को

पैदा करते हैं। रंगमंच की पूर्णता इस बात में है कि वह आन्तरिक तत्त्व को बाह्य रूपान्तर प्रदान करता है। वह अदृश्य और अश्रव्य को दृश्य और श्रव्य रूप देता है और इसी बिन्दु पर रंगमंच एक सृष्टि बन जाता है।

रंगमंच पर सृष्टि विम्बों के माध्यम से होती है। इन्हीं के द्वारा रंगमंच साकार होता है और प्रेक्षक के प्रत्यक्ष-बोध के लिए जीवन का जीवन्त चित्र उभरता है। यह चित्र वास्तविक न होकर वास्तविकता का भ्रम पैदा करता है। उसका महत्त्व यथार्थ की दृष्टि से उतना नहीं होता जितना कला की दृष्टि से। रंगमंच पर अभिनेता का शरीर, वेशभूषा, मुख-सज्जा सब कुछ प्रतीयमान व्यक्त को सजित करते हैं। इसी प्रकार लकड़ी, कनवैस, रंग या प्रकाश देश और काल का भाभास पैदा करते हैं और संवाद असली बातचीत का रूप ग्रहण करते हैं। रंगमंच पर इस बात का ध्यान नहीं रहता कि पर किस चीज का बना है या अभिनेता ने जो दाढ़ी-मुँछ पहन रखी है, वह नकली है। रंगमंच की कला वस्तुतः प्रतीति की कला है। पर इस प्रतीति का लक्ष्य प्रबंधना नहीं। प्रेक्षक इस भासा से परिचित होता है यद्यपि वह इसे वास्तविक मानकर चलता है। प्रेक्षक नाटक देखने यह सोचकर नहीं जाता कि उसे वास्तविक जीवन देखने को मिलेगा। रंगमंच की कला का मूल आधार ही यह है कि यह वास्तविक नहीं; वास्तविकता के भ्रम पर आधारित है। यह जो सृष्टि करती है वह प्राकृतिक नहीं है, निमित्त है और मानवीय भावनाओं की वस्तुगत अभिव्यक्ति पर निर्भर है। इसीलिए रंग-सृष्टि में प्रेक्षक की भूमिका बहुत महत्त्वपूर्ण हो जाती है। प्रेक्षक रंगमंच के क्रिया-व्यापार की देखता भाग नहीं है, वह उसका बोध भी प्राप्त करता है। देखना एक सामान्य क्रिया है, किन्तु प्रत्यक्ष बोध के लिए प्रतिभा अनिवार्य है। रंगमंच पर जो सृष्टि की जाती है वह प्रेक्षक को ध्यान में रखकर की जाती है कि वह उसे देखे ही नहीं, वरन् 'फोकस' में इस तरह देखे कि वह प्रसंपित हो सके। यह स्थिति ही रंगमंच पर एक दूसरे किस्म की वास्तविकता को जन्म देती है।

रंगमंच की सृष्टि जीवन की भाँति (स्थिर न होकर) गतिशील होती है। जिस तरह जीवन विभिन्न स्थितियों से गुजरता हुआ अन्त तक पहुँचता है, उसी प्रकार नाटक का घटनाक्रम एक स्थिति से दूसरी स्थिति तक विकसित होता हुआ आगे बढ़ता है। इसमें कोई भी क्षण कभी फिर लोटकर नहीं आता। सब कुछ जैसे उसमें वर्तमान में घटित होता है। जो पहले घट चुका है, या जो भविष्य में घटेगा, वह महत्त्व रखता है; पर सारा क्रिया-व्यापार वर्तमान में ही उजागर होता है। और सब कलाएँ स्थिर हैं; पर रंगमंच गतिशील होता है। और कलाएँ सुरक्षित रखी जा सकती हैं; किन्तु रंगमंच हर सुबह को मर जाता है, हर रात को उसे फिर नये सिरे से पैदा होना पड़ता है। प्रदर्शन

पर ही रंगमंच की कला निर्भर करती है और हर नये प्रदर्शन पर रंगमंच पर एक नयी सृष्टि होती है। प्रदर्शनकारी कला होने के नाते रंगसृष्टि काव्य, चित्र या मूर्ति की भांति स्थायी नहीं होती।

रंगमंच की कला ही नहीं, शिल्प भी होता है। रंग की कला को रूपायित करने के लिए कई कौशलों तथा उपायों की आवश्यकता होती है। किन्तु न कौशल को और नाट्यकृतियों को ही कला कहा जा सकता है। शिल्प कई है, पर नाट्य कला या रंगमंच की कला एक ही है। और उसका मूल आधार है अनुभूति की वस्तुगत अभिव्यक्ति तथा सृष्टि।

रंगमंच क्या है ? यह प्रश्न अपने-अपने ढंग से उत्तरित होता रहा है। रॉबर्ट एडमण्ड जोन्स के शब्दों में 'कुछ लोगों का कहना है कि यह एक मन्दिर है तो कुछ लोगों का यह कि यह एक वेश्यालय है; कुछ लोग इसे एक प्रमोशनाला या कार्यशाला मानते हैं तो कुछ लोग कला या खेल।' हर युग में रंगमंच की एक परिभाषा रही है। पश्चिम में उसकी परिभाषा का पुरातन युग में कोई प्रश्न नहीं उठा। भरतू ने उसकी चिन्ता नहीं की; किन्तु हमारे नाट्यशास्त्र में रंगमंच के स्वरूप और कार्य पर विस्तृत चर्चा मिलती है। भरत मुनि की दृष्टि लौकिक और आध्यात्मिक दोनों थी। इसीलिए नाट्य एक ओर अनुकीर्तन है तो दूसरी ओर वह यथार्थ और आभास का साक्षात् अनुभव तथा अनेक कलाओं और विद्याओं से युक्त सर्जन है। सोमाग्य से पश्चिम की कला-दृष्टि में अब क्रान्तिकारी परिवर्तन आया है और हमारा भारतीय कला-चिन्तन अब निरन्तर महत्त्व अर्जित करता जा रहा है। इसीलिए रंगमंच को लेकर आज विश्व में जो दृष्टि बन रही है वह यह स्वीकार करती है कि स्पूल सत्य की उपलब्धि मात्र रंगमंच का लक्ष्य नहीं है। उसका एक आन्तरिक पक्ष भी है जो विशेष महत्त्व रखता है। रंगमंच जीवन का दर्पण मात्र नहीं है। वह जीवन की अनुकृति नहीं—वह जीवन का सामग्री की भांति उपयोग करता है। वह जिस जीवन की सृष्टि करता है वह भाषिक या जादुई होती है। उसे काव्यात्मक कहना शायद ज्यादा उपयुक्त होगा। रंगमंच अनेक माध्यमों से इन्द्रिय संवेगों की जीवन्त कविता रचता है। वह हमें एक ऐसा अहसास कराता है जिसे एक-दम धार्मिक तो नहीं कह सकते, पर जो उस जैसा अवश्य कहा जा सकता है।

किसी एक तत्त्व या चीज का नाम रंगमंच-कला नहीं है। रिचर्ड साउदन का कहना है^१ कि रंगमंच व्याज के दाने की तरह है; 'उसके एक-एक छिलके को निकालते जाइए तो लगेगा कि यही रंगमंच कला है याने कभी दृश्य सज्जा, कभी संवाद और कभी अभिनय। एक छिलके को अलग छीलते जायेंगे तो रंगमंच का सही स्वरूप हाथ नहीं लगेगा। रंगमंच की कला तो सम्पूर्ण वस्तु है और उसी में उसका सार-तत्त्व निहित है। हमने कहा रंगमंच एक अनुभूति है, एक समन्वित कला है, संप्रेषण का एक साकार माध्यम है। किन्तु रंगमंच इतना ही नहीं है वह कृति ही नहीं, क्रियमाण भी है। वह स्वयं एक कार्य है। एक सज्जात्मक कला से भी अधिक एक प्रदर्शनकारी कला, एक कार्यकारी कला है। फिर भी रंगमंच की कला की महानता न प्रदर्शन में निहित है, न प्रदर्शन की प्रणाली में, बल्कि उस प्रभाव में है जो कोई प्रदर्शन अपनी प्रणाली के कारण प्रेक्षक छोड़ जाता है। इसीलिए रंगमंच की कला क्रिया की नहीं, प्रतिक्रिया की भी कला है।

रंगमंच की कला :

स्वरूप

और आयाम

३

रंगमंच की कला एक विलक्षण कला है। यह दृश्य और श्रव्य माध्यमों, विक्र और काल के आयामों तथा विविध कलाओं के योग से अपनी सृष्टि करती है। बहुत बार इसीलिए आलोचक इसे विशुद्ध कला न मानकर उपेक्षित करते हैं या द्वितीय श्रेणी की कला घोषित कर इतिश्री कर देते हैं।

पश्चिम के लोग नाट्य कला के स्वरूप-निर्धारण के लिए अभी तक भरस्तु पर निर्भर हैं। यह कम आश्चर्य की बात नहीं है कि ३००० वर्ष पुरानी स्थापनाओं का ही फिर-फिर से चर्चण होता जा रहा है जबकि उन स्थापनाओं के पीछे कहीं भी रंगतत्त्व का दाय स्वीकार नहीं किया गया है। सौभाग्य से भारतीय आचार्यों की दृष्टि नाट्य कला के व्यापक आयामों पर रही, जिसके अन्तर्गत नाना भाव-सम्पन्न इतिवृत्त, अनुकरण रूप प्रदर्शन और रस-भोक्ता दर्शक सभी को सम्मिलित किया गया। भरस्तु का काव्य सिद्धान्त नाट्य कृति को ही अपने में एक पूर्ण कला मानता है। इस भ्रान्ति के कारण या तो नाटक की कला और रंगमंच की कला को अलग-अलग मान लिया गया या फिर कला की ऐसी परिभाषाएँ ही गढ़ ली गयीं जिनमें रंगमंच को उसकी प्रतिष्ठा नहीं मिल सकी।

कला की एक सीधी-सी परिभाषा करना एक मुश्किल काम है। कहना चाहे तो कह सकते हैं कि कला-कृति एक ऐसी रचना है जो मानवीय भावनाओं को अभिव्यक्त करती है। यह अभिव्यक्ति मानव की सर्जनात्मक प्रवृत्ति है। नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में यह सर्जन एक कलाकार का न होकर अनेक का होता है। उस समग्र सर्जन के लिए एक शब्द मिलना कठिन है; किन्तु उसके लिए 'नाट्य कला' या 'रंगमंच कला' (थियेटर आर्ट) जैसे किसी शब्द का प्रयोग किया जा सकता है। ये शब्द अर्थ में इतने व्यापक हैं या नहीं, किन्तु इतना निश्चित है कि यहाँ हम उनका प्रयोग नाट्य लेखन, निर्देशन, अभिनय, दृश्य सज्जा आदि

के सम्मिलित कलात्मक स्वरूप के अर्थ में कर रहे हैं। वस्तुतः नाट्य लेखन, अभिनय, निर्देशन, दृश्य सज्जा आदि अलग-अलग कलाएँ नहीं हैं, नाट्य या रंगमंच कला के अंग मात्र हैं। रिचर्ड वैग्नर के शब्दों में, जिन्हें कलाएँ कहा जाता है वे अनुवंश कला की उपजातियाँ मात्र हैं। सच्ची और वास्तविक कला की सृष्टि तब होती है जब उनका समन्वय होता है और इस समन्वय को ही नाट्य कला कहते हैं।^१ नाटक को एक और रंगमंच को दूसरी कला मानकर चलना ठीक नहीं। दोनों मिलकर एक ही कला को जन्म देते हैं चाहे उसे 'नाट्य कला' कहा जाय या 'रंगमंच कला'।

नाट्य या रंगमंच कला अन्य कलाओं का उपयोग करती है, इसीलिए इसे एक समग्र कला न मानना अनुचित है। वह अन्य कलाओं के तत्त्व उधार लेती है या उसके तत्त्व अन्य कलाओं में भी प्रयुक्त होते हैं, इससे उसकी पूर्णता में कोई अन्तर नहीं आता। कोई भी आधार सामग्री या सर्जन प्रक्रिया किसी एक कला की बँधी नहीं है। नाट्य या रंगमंच की कला में और कलाओं के तत्त्व अपने पूर्व-सन्दर्भों से विलग होकर आते हैं और उसमें समाहित होने की प्रक्रिया में कलात्मक रूपान्तर की स्थिति से गुजरते हैं। इस अर्थ में उसे संकर प्रस्तुति नहीं कहा जा सकता, कई कलाओं का मिश्रण भी नहीं। वस्तुतः किसी भी कला का स्वरूप-निर्धारण इस आधार पर नहीं किया जा सकता कि उसमें कौन-सी आधार सामग्री या शिल्प प्रयोग में लाया जाता है, बल्कि इस आधार पर कि उनका प्रयोग किस चीज की रचना के लिए हुआ है। यदि यह कहा जाय कि वह विशुद्ध कला नहीं है तो कहना चाहिए कि कोई कला विशुद्ध नहीं है। आज बहुत से कला समीक्षक और दार्शनिक यह मानने लगे हैं कि विशुद्ध कला एक भ्रमक नारा है।^२

सारे भ्रम की जड़ यह है कि नाटक का लिखित रूप ही अपने में एक पूरा सर्जन है। सचाई यह है कि नाट्य कृति अपने में अपूर्ण है, यह समग्र नाट्य कला का एक आधारभूत अंग मात्र है। इसी प्रकार सारा रंगकर्म नाट्य कृति के बिना अर्थहीन है। विदम्बना यही है कि सम्पूर्ण नाट्य कला कई हाथों की देन है। वस्तुतः अन्य कलाओं की भाँति इसका भी एक शिल्प पक्ष है और इसमें आधार-सामग्री का अपेक्षाकृत बाहुल्य है। किसी नाटक को मंच तक लाने के लिए नाटककार के बाद परिचालक, दृश्य सज्जाकार, रूपकार, प्रकाश-योजनाकार, चित्रकार, ध्वनिता आदि अनेक लोगों की जरूरत पड़ती है।

१. थ्योडोर सैक द्वारा 'द आर्ट ऑफ ड्रामैटिक आर्ट्स' में उद्धृत, पृ० १४

२. जियोवानी जेटासल : 'द फिलासफी ऑफ आर्ट्स', पृ० १०६ सूत्रन संस्करण : 'फोर्निंग ऐंड फार्म', पृ० ३२०-२१

ये सब वे लोग होते हैं जो केवल अपनी किसी एक कला, शिल्प या कार्य में ही निपुण होते हैं। ये सारे कार्य एक ही व्यक्ति द्वारा सम्पादित हो सकें, ऐसा सम्भव नहीं होता। सबकी सामग्री, टेकनीक और पद्धतियाँ भलग-भलग हैं, किन्तु लक्ष्य सबका एक ही होता है। इतने अधिक लोगों का सहयोग इसलिए भी आवश्यक होता है क्योंकि अन्य कलाओं से भिन्न यह एक त्रिमायामी कला है जिसमें दृश्य और श्रव्य, दिक् और काल के सत्याभास पर ही सारा सर्जन निर्भर करता है। शायद ही संसार में कोई एक आदमी हो जो नाट्य कला के सब शिल्पी, विद्याओं और कौशल्यों में पारंगत हो या जो भकेले ही उसका एकमात्र स्रोत बन सके। इसीलिए नाट्य कला में भलग-भलग रंगकर्मी के भलग-भलग दायित्व निर्धारित हैं। कभी एक ही रंगकर्मी एक-से अधिक दायित्व निभाने की क्षमता रखता है, किन्तु फिर भी कलात्मक कृत्यों की संख्या घटाई नहीं जा सकती। नाट्य को एक पूरी कला का दर्जा देने के लिए अनेक कलाओं, उपकलाओं, शिल्पों, कौशल्यों की सहज स्वीकृति और भ्रान्ति जरूरी है।

रंगमंच की कला को इसीलिए जटिल कहा जाता है। जो लोग इसे मिश्र या प्रचुड़ कला कहकर लांछित करते हैं, वे इसके सम्बन्ध में बहुत बड़ा भ्रम खड़ा करना चाहते हैं। कविता, चित्र, मूर्ति या संगीत की भाँति किसी एक व्यक्ति की सृष्टि न होने के कारण इसे अपूर्ण या विभ्रान्तरिय कहा जाय-पूर्ण है ही, साथ ही इसके लिए 'मिश्र' शब्द का प्रयोग भी बहुत उचित नहीं। यह बात नहीं भूलनी चाहिए कि नाट्य कला में अन्य कलाओं का मिश्रण नहीं, दूध-पानी की तरह समन्वय होता है। संगीत, नृत्य, चित्र, मूर्ति, स्थापत्य आदि विभिन्न कलाएँ अवश्य हैं किन्तु जब नाट्य में उनका उपयोग होता है तो वे उसी की अपेक्षाओं की पूर्ति करती हैं—नाट्य उनका उपयोग वस्तु या सामग्री की तरह करता है और उन्हें इस तरह गुंफित करता है कि उनका अपना भलग-सा अस्तित्व नहीं रह जाता है। वह एक ऐसी भ्रान्ति पैदा करता है जो उपादेय की तुलना में उपादान को पीछे छोड़ देती है। नाट्य शब्द, कार्य, संगीत, नृत्य, चित्र, अभिनय, सज्जा आदि विभिन्न कलात्मक माध्यमों से कई रूपों में 'अपील' करता है, किन्तु सबका प्रभाव एक ही होता है। नाट्य के विभिन्न अंगों, कलाओं और शिल्पों के बीच एक आंगिक और संवेदनात्मक भ्रान्ति के कारण एक सहज रिश्ता होता है। इसी के कारण रंगमंच उन सबसे सामर्थ्य ग्रहण कर अद्भुत शक्ति अर्जित करता है।

नाटककार, परिचालक, अभिकल्पक, रूपकार सभी रंगमंच की कला के साधक हैं। नाटककार सर्जन करता है, पर रंगकर्मी उसके परिचायक मात्र नहीं हैं—वे भी सजक कलाकार हैं। कोई भी रंगकर्म लिखित नाट्य रूप की पुनरावृत्ति नहीं करता, अपने ढंग से उसे पुनः सजित करता है। इसीलिए

कभी-कभी रंगमंच पर नाटक लिखित स्वरूप से भिन्न रूप और अर्थ ग्रहण कर लेता है या अभिनेता से भी अधिक कलात्मक उत्कर्ष अर्जित कर लेता है। बहुधा नाटक अभिनय में अधिक संवेदनीय हो जाने के कारण कलात्मक उपलब्धि का एक भिन्न महसास देता है। कहा जाता है कि मेरी ट्यूडर में मेडमजेस जॉर्ज के अभिनय को देखते हुए विक्टर ह्यूगो ने कहा था : 'नाटक-कार की सृष्टि के अन्दर ही वह एक ऐसी सृष्टि करती है जो लेखक को स्वयं अधिक और चमत्कृत करती है।' इसी प्रकार मेडमजेस क्लेरम को एलेक्जेंड्रा के रूप में अभिनय करते देख बोल्तायर कह उठा था : 'यह मेरी रचना नहीं, उसकी है—उसने अपनी सर्जना की है।' यही बात परिचासक के विषय में कही जा सकती है। अकेले हैमलेट को इतने रूपों में प्रस्तुत किया गया है कि दोष-पियर की वास्तविक अवधारणा क्या थी, इसका पता लगाना कठिन है। इसी प्रकार अभिकल्पक (डिजाइनर) दृश्य-सामग्री, प्रकाश, ध्वनि, रूप-सज्जा आदि का ऐसा उपयोग करता है कि रंगमंच एक बोलते चित्र का रूप धारण कर लेता है।

अनेक रंगकर्मियों के सहयोग से रंगमंच जिस गतिशील चित्र, जिस भावमय बिम्ब को उभारता है, वह उसका पूरा विन्यास है, रूप का पूरा संसार है। इसमें एक को दूसरे से अलग नहीं किया जा सकता। उसके सारे अवयव एक ही आन्तरिक दृष्टि से निमित्त होने के कारण अपने सत्व में भी समानु रूप होने को बाध्य हैं और प्रेक्षक की दृष्टि भी उसका समग्र रूप ही देख पाती है। नाटक को देखते हुए दृश्य, पात्र आदि का बोध अलग-अलग कभी नहीं होता। मस्तिष्क में सारा दृश्य एक बिन्दु से दूसरे बिन्दु तक संचरण जरूर करता है; किन्तु प्रेक्षक सारे दृश्य को अखंड रूप में ग्रहण करता है। रंगमंच जो दृश्य बिम्ब प्रस्तुत करता है उसके केन्द्रीय बिन्दु हो सकते हैं; किन्तु उनमें सम्बन्ध-सूत्रता न हो, ऐसा कभी नहीं हो सकता। चाहे अभिनय हो या परिचालन, दृश्य-सज्जा हो या रंगदीपन सर्वत्र रंगमंच पर एक अद्भुत सन्तुलन, समन्वय और नियमित संरचना दिखाई देती है। इसीलिए रंगमंच की कला को किसी एक इकाई में नहीं खोजा जा सकता। गोर्डन फ्रेग के शब्दों में कहें तो 'रंगमंच की कला न अभिनय है, न नाटक; न दृश्य है न नृत्य बल्कि उन सब तत्त्वों का समन्वय है जिसे वह निर्मित होती है...'।^१

नाट्य/रंगमंच कला का आधार है भावना को बिम्बित करना और वास्तविकता

१. थ्योडोर शीक 'द आर्ट ऑफ़ ड्रेमैटिक आर्ट्स.' पृ० १०२-१०३

२. गोर्डन फ्रेग : 'मॉन द आर्ट ऑफ़ थियेटर'

के भ्रम को खड़ा करना। यह कला एकदम आत्मपरक नहीं है, पर चूँकि इसका आस्वाद ऐंद्रिय है, इसमें भावना का कार्य और वस्तुपरक प्रत्यक्षीकरण अनिवार्य हो जाता है। इसीलिए नाटककार, कथावस्तु, चरित्र और स्थितियों के माध्यम से भाव-सृष्टि करता है और अपनी नाट्यकृति को प्रेक्षक की भावा-नुभूति के लिए प्रस्तुत करता है। उसे एक सर्जनात्मक प्रक्रिया के बीच से गुजरना होता है। उसकी अपनी वैयक्तिकता, जीवन-दृष्टि और मानवीय स्थितियों का अनुभव उसकी नाट्य परिकल्पना को एक विशिष्ट सर्जनात्मक स्वरूप प्रदान करते हैं। इसके अतिरिक्त हर कला और शिल्प की अपनी कुछ माँगें होती हैं। जहाँ तक नाटक और रंगमंच की कला का सम्बन्ध है वह नाटककार और रंगकर्मीयों के सर्जनात्मक चयन पर निर्भर करती है। नाटककार शिल्प और सर्जन की सीमाओं के बीच अपने माध्यम का उपयोग करता है और दोनों का सर्जन एक-दूसरे का पूरक होता है। दोनों का उद्देश्य श्रव्य और दृश्य-विषयों के द्वारा भावमयी सृष्टि करना है। नाटककार कथावस्तु, चरित्र और संवादों के आधार पर नाट्यकृति की ही रचना नहीं करता उसके रंग-विधान को भी जन्म देता है। यह सारा रंग-विधान भावाश्रित है। इस प्रकार नाटक और रंगमंच की कला भावना के दृश्य और श्रव्य-रूपान्तरण पर निर्भर करती है।

नाटक और रंगमंच की कला वास्तविकता के भ्रम को निर्मित करती है। अभिनेता का शरीर, रूपसज्जा, भाव-मंगिमा वास्तविक व्यक्ति का सत्याभास प्रस्तुत करते हैं। दृश्यबन्ध, रंग और प्रकाश व्यवस्था दिक् और काल को उजागर करते हैं और नाटककार के लिखे सम्वाद अभिनेता की वाणी में वास्तविक बातचीत का स्वरूप धारण कर लेते हैं। इस प्रकार रंगमंच अपने ही एक भाषिक यथार्थ की सृष्टि करता है। बोल्तायर ने कहा है : 'रंगमंच एक झूठ है उसे जितना हो सके सच्चा बनाओ।' वस्तुतः रंगमंच झूठ पर सच का एक ऐसा जादू फेर देता है कि प्रेक्षक उसे यथार्थ रूप में ग्रहण करता है—न उसके झूठ को स्वीकार करता है, न सत्य पर अविश्वास करता है। नाटकीय यथार्थ अपने लिए झूठ और सच से परे भी मनोवैज्ञानिक और सौन्दर्यशास्त्रीय अस्तित्व बना लेता है। वस्तुतः इसमें एक रहस्यमयी मानसिक प्रक्रिया निहित है जिसमें अंतःप्रज्ञा का बहुत बड़ा हाथ होता है।

रंगमंच जिस सत्याभास को प्रस्तुत करने का प्रयास करता है, उसका उद्देश्य प्रेक्षक को धोखा देना नहीं होता। प्रेक्षक भलीभाँति जानता है कि वह नाटक देख रहा है और सब कुछ प्रतीति मात्र है। यही नहीं, ब्रेस्त, जेने आदि कई नये नाटककारों ने तो जान-बूझकर इस मोह को भंग करने का प्रयास भी किया है। कई नाटककार तो बीच-बीच में कई-माध्यमों से यह चिल्ला-चिल्लाकर कहते हैं कि प्रेक्षको, तुम नाटक देख रहे हो, यह वास्तविक जीवन

नहीं, जीवन की अनुकृति नहीं। इसके बावजूद भी सत्याभास का जादुई क्रम टूटता नहीं। उसका एक दूसरा स्तर सदा सक्रिय रहता है। नाटक और रंगमंच की कला काव्यात्मक कला है जो सत्याभास की कविता रचती है। साहित्य प्रतीति की रचना करता है, पर रंगमंच वर्तमान और भविष्य की जीवन्त प्रस्तुति करता है। नाटक इस प्रकार मंच पर एक घटना—ईवेंट—बन जाता है जो घटित होता है और उसके वर्तमान में घटित होने में ही एक मायिक सृष्टि का आभास स्वतः बनता जाता है। इसी के कारण रंगमंच जीवन-सादृश्य (साइक्लाइकनेस्स) प्राप्त करता है और अपनी मायिक सृष्टि में ईश्वरीय सृष्टि की समकक्षता का अनुसास दिलाता है।

नाटकीय सत्याभास बड़ा प्रभावशाली होता है। इस सत्याभास का आधार नाट्य या रंगमंच का अनुकृतिमूलक होना है। प्रायः इस तरह की बातें दुहराई गयी हैं कि नाटक जीवन का अनुकरण, दर्पण, चित्र, प्रतिकृति, 'स्लाइस' (ए स्लाइ ऑफ लाइफ) आदि है। ये सब बातें केवल इस अर्थ में ही सही हो सकती हैं कि नाटक यथार्थ का भ्रम सड़ा करता है। नाटक न जीवन का दर्पण है, न उसकी ज्यों की त्यों प्रतिकृति; बल्कि वह बंसी प्रतीति मात्र करता है। नाटक अगर दर्पण है तो ऐसा दर्पण जिसके 'फोकस' में जीवन ज्यों का त्यों नहीं आता, वह जीवन को अपने ढंग से प्रोजेक्ट करता है फिर भी प्रेक्षक को ऐसा लगता है जैसे वह मंच पर वास्तविक जीवन को देख रहा हो। अभिनेता, दृश्य सज्जा, सम्वाद, क्रिया-व्यापार—सब मिलकर दिक् और काल की सीमा में जीवन का एक ऐसा सादृश्य उपस्थित करते हैं जिसको हम अपनी आँखों के सामने जीवन्त रूप में घटित होता देखकर इस विवेक को खो देते हैं कि हम जो देख रहे हैं, वह जीवन नहीं है। नाटक और रंगमंच इस माया को अपनी सामग्री और उपकरणों से उत्पन्न करता है। वह अपनी कलात्मक सृष्टि इस रूप में करता है कि उसका बोध सत्याभासी ही होता है। उसमें उपकरण और सामग्री का महत्व नहीं रहता, केवल प्रतीति मुख्य हो जाती है।

कई दृष्टियों से नाट्य या रंगमंच की कला महत्वपूर्ण है। 'काव्येषु नाटक रम्यं' एक परम्परागत उक्ति है—नाटक और रंगमंच सदा काव्य का मनोरञ्जक पक्ष रहा है। इसीलिए हमारे यहाँ चाहे काव्य (अर्थात् नाटक) कला न रहा हो, पर ६४ कलाओं में नाटक खेलना अवश्य एक कला थी। एक प्रदर्शनकारी कला होने के नाते यह स्थायी नहीं रहती, पर दृश्य और काव्य दोनों माध्यमों के प्रयोग और अनेक कलाओं के उपादानों के उपयोग के कारण यह सबसे अधिक प्रभावशाली कला है।

अपनी सज्जना में यह जीवन को जीवन्त रूप में उजागर करती है; देश और काल को प्रेक्षक की भाँखों के सामने उतारती है और सबसे बड़ी बात यह है कि उन विविध अनुभवों से गुज़ारती है जिनके बीच हम रात-दिन जीते हैं। इसीलिए यह भूत कला भी है और अभूत भी; अनुकरण-मूलक भी, और अनकरणमूलक भी। यह दृश्य भी और श्रव्य भी; सत्याभासी भी और सत्याभास को तोड़ने वाली भी। एक ओर ललित कला है, दूसरी ओर उपयोगी माध्यम के रूप में इसका कम महत्त्व नहीं है। ऐसी जटिलता और व्यापकता शायद ही किसी ओर कला की विशेषता हो !

रंगमंच के सर्जकः अभिनेता, परिचालक, अभिकल्पक

४

नाटककार शब्द के माध्यम से नाट्य कृति का सर्जन करता है। कृति रंगमंच के लिए आधार प्रस्तुत करती है और स्वयं उसकी रचना-प्रक्रिया में ही रंगमंच का विधान होता है; इसीलिए रंगमंच का प्राथमिक सर्जक नाटककार ही होता है। उसकी भूमिका को नकारना असम्भव है, किन्तु रंगमंच पर पाठ या शब्द सब कुछ नहीं होता। वस्तुतः उसकी अपनी एक अलग 'भाषा' होती है जो कई अर्थों में स्थूल होती है। कथित शब्द का भी अपना महत्त्व होता है, किन्तु रंगमंच उससे भी परे अभिव्यक्ति के अन्य माध्यमों का प्रयोग करता है। ये माध्यम हैं—दृश्य, गति, संगीत, बेशभूषा आदि जिनको मंच पर सजित करना पड़ता है। और इसके सर्जक कलाकार हैं : अभिनेता, अभिकल्पक और परिचालक।

अभिनेता नाटककार के लिखे सम्वादों को बोलने और रंग-संकेतों का निर्वाह करनेवाला व्यक्ति-मान नहीं है। वह नाटककार द्वारा रेखांकित पात्र की भूमिका में उतरते हुए उसकी शब्दार्थमयी योजना को एक जीवन्त स्वरूप प्रदान करता है। इस प्रक्रिया में वह केवल नाटककार के श्राव्यों को ही पूरा नहीं करता, वरन् उसके शब्दों में रक्त और मांस भरकर प्राण-प्रतिष्ठा भी करता है। रंगमंच साहित्य नहीं है। इसलिए अभिनेता के सम्वादों को रंगमंच पर बोलता-भर नहीं है—उनको अभिनीत करता है। एक सुप्रसिद्ध अभिनेता के शब्दों में नाटक एक हिमशैल—आइसबर्ग—की तरह होता है जिसके अर्थ का नौ बटा दस भाग लेखक की चेतना के तल पर ही रह जाता है। एक अच्छा अभिनेता उस अर्थ को मंच पर उभारकर लाता है।^१ वस्तुतः नाट्य कृति का पाठेतर (सब-टेक्स्टचुअल) अर्थ मंच पर ही उजागर होता है। मुद्रित

१. लेक्सि कंक और जॉन ई० बूथ : 'एक्टर्स टाक अबाउट ऐक्टिंग' पृ० ६०।

या अमुद्रित पाठ मृत होता है। अभिनेता उसमें प्राण फूँकता है। वह मानसिक बिम्बों के द्वारा शब्द की अर्थमयी भात्मा में प्रवेश करता है और उसकी विवृति में श्रव्य वक्तव्य का दृश्य रूप बन जाता है और वक्तव्य स्वयं मानसिक बिम्बों का निर्माण करता है। अभिनेता के संवाद बिम्बों का आह्वान करते हैं। वह जो कुछ बोलता है, वह करने के लिए कम और भाँसों के देखने लिए अधिक होता है।^१ वस्तुतः शब्द को वास्तविक शक्ति रंगमंच पर अभिनेता ही प्रदान करता है जो उसकी नाटककार से भिन्न क्षमता को प्रकट करता है।

अभिनेता नाटककार से शब्द और परिचालक से गति सम्बन्धी^२ निर्देश ग्रहण करता है। इन दोनों द्वारा निर्धारित सीमा के अन्दर वह दृश्य और श्रव्य बिम्ब खड़ा करता है। वह नाट्यकृति से संकेत ग्रहण कर शील, मंगिमा, हाव-भाव और गति का नियोजन करता है। वह अपने सम्पादों को ऐसे बोलता है जैसे वे कमी लिखे ही न गए हों;^३ वह अपने को ऐसी भाव-मंगिमा, वेश-भूषा और क्रिया-व्यापार से भरपूर कर देता है कि वह अपनी भूमिका में वही व्यक्ति लगने लगता है जिसका वह अभिनय करता है। वह भाव, मुद्रा और गति का ऐसा कलात्मक प्रयोग करता है कि रंगमंच निरन्तर बोलती चलती तस्वीर का रूप धारण कर लेता है। वस्तुतः अपनी आंगिक खेष्टाओं, वाणी, वेशविन्यास के माध्यम से वह नाटककार द्वारा सजित कथावस्तु, पात्र और भाव को रूपामित कर प्रेक्षक को रस की स्थिति की ओर जाने में प्रमुख रूप से सहायक होता है; इसीलिए उसे अभिनेता कहा जाता है। प्रयोग के माध्यम से नाटक के अर्थ का प्रत्यक्षीकरण ही अभिनय है^४ और अभिनय करनेवाला पात्र ही अभिनेता कहलाता है।

इस दृष्टि से अभिनेता ही मंच का प्रमुख सर्जक कलाकार ठहरता है। सब कहें तो अभिकल्पक और परिचालक का आविर्भाव रंगमंच की कला में बहुत बाद में हुआ है—अभिनेता अनादि काल से चला आ रहा है। कुछ दर्शकों के लिए तो वही रंगमंच का असली पर्याय है। वस्तुतः और सब रंगकर्मी पदों के पीछे ही सक्रिय रहते हैं—उनमें अभिनेता ही एक ऐसा कलाकार है जिसका

१. स्टानिस्तावस्की : 'बिल्डिंग ए करैक्टर', पृ० ११८।

२. ईवन इन ॥ थाउजैण्ड्स नाइट्स... (द ऐक्टर) फैंस मेक द अर्थिंक्स बिलीव दैट हो हैअ नेवर हर्ड हिज क्यू बिफोर।—श्री ऑन बिगैटर, सम्पादक ई० जे० वेस्ट, पृ० १५७।

३. अभिपूषेस्तु णीमघातु राभिमुख्याय निणये।

यस्मात् प्रयोगं नयति तस्मादभिनयः स्मृतः ॥ ना० भा० ८।७

विभावयति यस्माच्च नानापाणिह प्रयोषतः।

शास्त्रीगोपादसंयुक्तस्वादभिनयस्मृतः ॥ वही, ८।८

दर्शकों से सीधा सामना होता है। कुछ अर्थों में वह रंगमंच का कर्ता है; नाटकीय पात्र का अवतार भी उसे कहा जा सकता है और सबसे बड़ी बात यह है कि नाट्याभिव्यक्ति का मुख्य माध्यम वही है। इसीलिए कभी-कभी ग्रैनविल वार्कर का यह कथन सत्य लगता है कि रंगमंच की कला आद्यन्त और सब कालों में अभिनय ही की कला है।^१

अभिनय कला में दो तत्त्वों का योग होता है—मूकाभिनय और वाणी। मूकाभिनय का सम्बन्ध हाव-भाव, मुखाकृति, गति और क्रिया-व्यापार से होता है और वाणी मुख से निस्सृत मानवीय ध्वनि की विविध विशेषताओं—घनत्व, गुण और तारत्व—से सम्बद्ध है। दोनों का योग रंगमंच पर जीवन की अभिव्यक्ति करता है। अभिनेता हम अभिव्यक्ति के लिए अपना शरीर और वाणी प्रदान करता है। हर कला की एक आधार-सामग्री होती है, किन्तु अभिनेता की आधार-सामग्री स्वयं उसका शरीर है, उसकी अपनी जीवन की पैठ है। वह अपने शरीर का उपयोग सर्जन के लिए उन्नी प्रकार करता है जिस प्रकार कुम्हार माटी में वर्तन गढ़ता है। इस प्रकार अभिनेता के दो स्वरूप होते हैं—एक उसका अपना और दूसरा जो वह अपने ऊपर आरोपित करता है। 'अभिनेता जीवन का अभिनय अपने प्राकृत जीवन के स्थान पर करता है। पर वह एक जीवन का दूसरे जीवन पर आरोप नहीं है।...ऐसी स्थिति में अभिनेता अपनी भूमिका की पहले अपने मानस में सर्जना करता है, और इस मानसिक सर्जन की स्थिति में वह अपने व्यक्तित्व में ही अपने पात्र के व्यक्तित्व की रचना करता है, जैसे नाटककार करता है या कवि करता है। अपने व्यक्तित्व की इसी संश्रुत स्थिति में वह अभिनय करता है।' पहले व्यक्तित्व का दूसरे में संक्रमण ही अभिनय को सर्जन के स्तर तक उठाता है। ऐसा अभिनय धीरे-धीरे, अनजाने अपने ही ऊपर एक ऐसा सम्मोहन डाल देता है कि एक नई भूमिका स्वयं उमरकर सामने आती है। अपने ही द्वारा अपनी ही यह सृष्टि स्वयं अभिनेता नहीं देख पाता; किन्तु प्रेक्षक भली-भाँति उसके चमत्कार को महसूस करता है। रैन्हार्ट ने ठीक ही कहा है कि अभिनेता मूर्तिकार है—वह ऐसा व्यक्ति है जो मयार्थ और स्वप्न की सीमा-रेखा पर खड़ा है और उसके दोनों पाँव दोनों क्षेत्रों में हैं।^२ वस्तुतः वह मंच पर वास्तविकता का ऐसा

१. द थार्ट थॉफ थियेटर इज द थार्ट थॉफ ऐक्टिंग कर्टे, साफ्ट ऐण्ड शॉल द टाइन। मैक्स रैन्हार्ट ने भी कहा है : इट इज द ऐक्टर ऐण्ड नो वन ऐल्स देंट द थियेटर थिन्कींग। ही इज कर्टे ऐण्ड कोरमोस्ट ए थोयट। थॉव वेंट डेमेस्टिड वर बर्न ऐक्टर्स।
२. थॉ. रपुवर्ग : नाट्य कला, पृ० १-०
३. द ऐक्टर इज ऐट वन ए स्फाल्टर; ही इज ए मैन ऐट द फादेस्ट बोर्डर साइन बेटवीन रियलिटी ऐण्ड ड्रीम, ऐण्ड ही स्टैंड्स बिद बोथ फीट इन बोथ रैस्म।

अम पंदा करता है जिसमें दृश्य और श्रव्य माध्यम एक होकर भद्भुत प्रभाव डालते हैं ।—बिल्कुल जीवन्त अनुभव जैसा, या प्राचीन काल के किसी धार्मिक अनुष्ठान जैसा ।

अभिनय में शरीर कितनी महत्वपूर्ण भूमिका भटा करता है, इसका परिचय नाट्यशास्त्र के आंगिक अभिनय सम्बन्धी विवेचन से स्पष्ट है । अभिनय वर्णन में भी नन्दिकेश्वर ने विस्तार से उसके स्वरूप की व्याख्या की है । विभिन्न अंगो-उपांगों, मुद्राओं, चेष्टाओं को ध्यान में रखकर हमारे यहाँ अंगहारो, करणो, चारियो का व्यवस्थित निरूपण हुआ है । आंगिक अभिनय के सन्दर्भ में ही भरत आदि ने पात्र द्वारा प्रयोज्य स्थान, पाद प्रचार, भासन आदि की विभिन्न विधियों पर भी गति के अन्तर्गत विचार किया है । इससे स्पष्ट है कि हमारे नाट्यशास्त्र ने शरीर को नाट्य का मूल आधार स्वीकार किया है ।

अभिनेता शरीर के साथ वाणी का भी कलात्मक उपयोग करता है । इस उपयोग के सन्दर्भ में भरत की दृष्टि उतनी व्यापक नहीं रही है । इसका कारण यह है कि भारतीय रंगमंच की अवधारणा काव्य और रस के आधार पर की गई है । इसीलिए वाचिक अभिनय के अन्तर्गत अभिनय पर कम और भाषा की संरचना पर अधिक बल दिया गया है । सचाई यह है कि अभिनेता की जुबान पर आकर संवाद केवल भाषा नहीं रह जाते हैं । अभिनय में भाषा वाणी में बदल जाती है और वाणी अभिनय में । इतालवी अभिनेता साल्विनी ने तो यहाँ तक कहा है कि वाणी ही अभिनय है—वाणी, और वाणी और फिर और वाणी ।^१ वाणी की अपनी गुणवत्ता, शक्ति, सुर, सय और अवधि होती है । हर अभिनेता अपनी वाणी की इस विशिष्टता से शील निरूपण की माँग को पूरी करता है । कोमल, मध्यम, कर्कश, धीमी, द्रुत और ऊँची आदि वाणी की अनेक विशेषताएँ पात्र की भूमिका के निर्वह और आत्माभिव्यक्ति में अनेक प्रकार से सहायक होती हैं । इस प्रकार, संवादों की भद्रायणी में सहजा, बलाघात, स्वरन्ध्र, आरोह-अवरोह, विराम आदि सभी आंगिक अभिनय की भाँति ही अभिनेता की अपनी भूमिका के सर्जन में महत्वपूर्ण योग देते हैं ।

अभिनेता इस सारी आंगिक और वाचिक सृष्टि का उपयोग मादाभिव्यक्ति के लिए करता है । आन्तरी चित्तवृत्ति के प्रकाशन के लक्ष्य को देखते हुए ही भरत ने इसीलिए अभिनय के सात्विक पक्ष को श्रेष्ठ माना है ।^२ वस्तुतः आंगिक

१. एंकिटय इज वायस, वायस ऐण्ड मोर वायस ऐण्ड अगेन मोर वायस ।

टू स्वीक इज टू ऐक्ट—स्टानिस्लावस्की : 'निर्दिष्ट भव ए कैरेक्टर,' पृ० १२३

२. सत्वाति रिक्तोर्ध्वो ज्येष्ठ इत्यभिधीयते ।

संमत्तवो भवेन्मध्यः सरयहीनोऽध्वः स्मृतः ॥

और वाचिक अभिनय मनोदशाओं के प्रदर्शन का माध्यम है और अभिनेता उनके द्वारा नाटकीय क्रिया-व्यापार को अनुभवगम्य बनाता है। वस्तुतः अभिनय की सारी कला इस बात पर निर्भर करती है कि अभिनेता पात्र की आंतरिक मनो-दशाओं, अनुभूतियों और इंद्रिय संवेगों को अपने बाह्य प्रदर्शनों, रूपाकार, गति, क्रिया-व्यापार और वाणी के द्वारा नाटकीय अभिव्यक्ति प्रदान करता है। आंगिक प्रदर्शन से वह आन्तरिक संवेगों को प्रकट करता है और वाचिक अभिनय से एक पूरक स्थिति को पैदा करता है। इस प्रक्रिया में वह भाव-सृष्टि करता है। यही भाव-सृष्टि प्रेक्षक को विभाव, अनुभाव और संचारियों की सहायता से रस का आस्वाद कराती है।

भावामिव्यक्ति की समस्या के कारण अभिनय की प्रणाली के साथ एक जटिल प्रश्न जुड़ा हुआ है। यह बात सर्वथा मान ली जाती है कि अभिनेता भावामिव्यक्ति करता है और उसी के माध्यम से प्रेक्षक में भी वह भावना जगाता है। किन्तु प्रश्न उठता है कि क्या अभिनेता को भी उन भावनाओं का हृदय से अनुभव करना चाहिए?

इस सम्बन्ध में एक मत तो यह है कि अभिनेता में तीव्र संवेदना होनी चाहिए। बाइरन का कथन है कि जो यह चाहते हैं कि दूसरे उनकी बात का अनुभव करें, उन्हें स्वयं पहले उसे अनुभव करना चाहिए।^१ इसी प्रकार सुप्रसिद्ध फ्रांसीसी अभिनेता तात्मा का विश्वास था कि मंच पर एक निश्चित प्रभाव पैदा करने के लिए तीव्र संवेदना अपेक्षित होती है। अफिया का भी यही विचार था और इसी की ध्यान में रखते हुए उसने संवेदनशील क्षणों के लिए मंच पर संगीत की प्रवृत्तारणा पर बल दिया। दूसरा मत ठीक इसके विरोध में है। उनका कहना है कि वास्तविक जीवन में भावना पैदा करने के लिए कोई न कोई प्रेरक हेतु चाहिए; रंगमंच पर उनके लिए प्रतीक्षा नहीं की जा सकती। नाटक की अपेक्षाओं के अनुसार अभिनेता के लिए हँसना-रोना जो कुछ भी भावामिव्यक्ति अनिवार्य हो वह उसे तत्काल सहज रूप में देनी होती है। अभिनेता को जीवन का अनुभव होता है, पर यह अनुभव एकदम 'भोगा हुआ पदार्थ' जैसी वस्तु नहीं हो सकता। हत्यारे का अभिनय करने के लिए स्वयं अभिनेता का हत्यारा होना जरूरी नहीं है। जरूरी है जीवन की निरीक्षण, कल्पना शक्ति और नाटकीय अभिव्यक्ति। कुछ लोग भावना में इतना बह जाते हैं कि अभिनय उनके लिए भाग और तूफान का पर्याय बन जाता है; पर सच्चे सर्जक अभिनेता सारा काम कल्पना से निकाल लेते हैं। सुप्रसिद्ध अभिनेता गैरिक कहा करता था कि मैं खम्भे से भी उसी भावना से बात कर सकता

हैं जैसे विश्व की किसी अनिच्छा सुन्दरी जूलियट से ।

भाव को अन्दर से महसूस करना अभिनेता को मंच पर कई कठिनाइयों में डाल सकता है । इस तरफ ध्यान न भी दें तो भी इतना स्पष्ट है कि इस तरह का अभिनय कला विरोधी ही कहा जायेगा । वस्तुतः रंगमंच की पूरी कला सत्याभास की कला है । इसलिए अभिनेता का कार्य नाट्य-व्यापार को स्वानुभूत करना नहीं है— उसका आभास देना मात्र है । अभिनेता वास्तव में वह आदमी नहीं बन जाता जिसकी वह भूमिका निमाता है । वह केवल दूसरों को दिखाता भर है कि वह अभ्युक्त पात्र है । यह रूपान्तरण मात्र है अनुकृति नहीं । अभिनय की कला का मूल मन्त्र इसी बात में है कि अभिनेता एक माध्यम मात्र होता है और अभिनय जीवन नहीं, जीवन से भी महत्तर (साजंर ईन लाइफ) है । सारा अभिनय भावना से उद्भूत न होकर सुनियोजित बाह्य प्रदर्शन होता है । अन्तोनिन भर्तो (१८६६-१९४८) ने इसीलिए अभिनय को शारीरिक व्यायाम की सजा दी है ।^१ उनकी दृष्टि में हर भावना का एक शारीरिक आधार होता है । अभिनेता जानता है कि प्रेक्षक को सम्मोहित करने के लिए शरीर के किस अंग का कब और कैसा प्रयोग करना चाहिए । इसीलिए डेविड ब्लास्को (१८५६-१९३१) ने अभिनय को सिद्धान्त में विज्ञान और व्यवहार में कला कहा है । सुप्रसिद्ध अभिनेत्री एलेन टेरी अभिनय को विज्ञान कहकर पुकारती थी । इन स्थापनाओं के पीछे मूल तथ्य यही है कि अभिनय तादात्म्य नहीं, तदनुरूपता भी नहीं, वह सादृश्य है, प्रतिनिधित्व मात्र है । और इसकी उपलब्धि का उपाय स्वानुभूति नहीं उसको व्यक्त करनेवाली विधि मात्र है । वस्तुतः लौकिक जीवन में भी किसी भी भावना की गहराई में हम नहीं जाते, भावना का आभास उसके बाह्य चिह्नों से ही पार लेते हैं । इसीलिए अभिनेता के लिए वास्तविक अनुभूति उतनी जरूरी नहीं जितना उसका प्रदर्शन । अभिनेता का सर्वक रूप इसी बात में सामने आता है कि वह एक आरोपित या कल्पित संवेदना की आंगिक सृष्टि करता है जो प्रेक्षक को वास्तविक और व्यावहारिक लगती है । इसीलिए नाट्यशास्त्र (१०।८७) में अभिनेता के लिए शरीर की विशेष देखभाल करने की बात कही गई है । उसके लिए धार्मिक, मानसिक और आध्यात्मिक साधनाएँ जरूरी थी । इसी कारण अभिनय संगीतज्ञों के घरानों की भाँति विशिष्ट लोगों, जातियों और वंश-परम्पराओं में बँट गया था, जिससे उसने एक सुव्यवस्थित व्यावसायिकता और विशेषज्ञता ग्रहण कर ली थी । नाट्यशास्त्र का अभिनय सम्बन्धी विवेचन इस बात का प्रमाण है कि अभिनय एक पूरा शास्त्र बन गया था और

उसके लिए प्रशिक्षण की एक निश्चित यांत्रिक प्रणाली खोजी गयी थी।

अभिनेता प्रेरणामूलक और यांत्रिक दोनों प्रकार की विधियाँ काम में लाते हैं। दोनों के अपने गुण-दोष हैं; पर अभिनेता की वास्तविक कला के दर्शन यांत्रिक अभिनय में ही सम्भव हैं। किन्तु दोनों पद्धतियों का समन्वय अधिक उपयोगी रहना है। हेलेन हेज और उसके अनुयायी किसी भी दृश्य को भावशून्य होकर खेलने में विश्वास करते हैं। इस वर्ग के लोगों का विचार है कि स्वानुभूत अभिनय स्वास्थ्य पर बुरा प्रभाव डालता है। दूसरी ओर स्वानुभूत अभिनय के पक्षधरों का कहना है कि यांत्रिक भावनाशून्य अभिनय पका देनेवाला होता है क्योंकि उससे भावों से मिलने वाली राहत नहीं मिलती।

भारतीय नाट्यशास्त्री इस समस्या से बहुत पहले से परिचित थे। पश्चिम में प्रेरणामूलक और यांत्रिक अभिनय-पद्धति को लेकर जो विवाद उठ खड़ा हुआ, वही भारत में इस प्रश्न के रूप में उठाया गया कि रस की स्थिति अनुकार्य और अनुकर्ता में से किसमें होती है। दोनों में विचारणा का तत्त्व यही है कि नट/अभिनेता को वास्तविक भावानुभूति होती है या वह केवल उसका प्रदर्शन मात्र करता है। हमारे देश में स्पष्टतः दो दृष्टियाँ थीं। मट्ट सौल्लट के अनुसार रस की अवस्थिति मूलतः अनुकार्य में होती है। शंकुक ने भी स्थायी भाव की स्थिति अनुकार्य में ही मानी है। अनुकर्ता उसका आर्जन सापास करता है। उसमें स्थायी भाव की प्रतीति, अनुमान, शिक्षा और प्रदर्शन के द्वारा होती है। मम्मट ने भी काव्य प्रकाश में शंकुक के मत को ही ग्रहण किया है। उनके अनुसार नटरस्य की प्रतीति चित्रतुरग न्याय के समान न सम्यक् प्रतीति है, न मिथ्या प्रतीति, न संशय प्रतीति, न सादृश्य प्रतीति, वरन् एक अलौकिक कलात्मक प्रतीति है। अभिनव ने भी इस प्रश्न को अभिनव भारती में सूक्ष्म-सूक्ष्म के साथ अपना मत प्रस्तुत किया है।^१ कुल मिलाकर भारतीय नाट्यशास्त्र में दो दृष्टियाँ मिलती हैं—एक दृष्टि यह है कि अभिनेता स्थायी भाव की प्रतीति मात्र कराता है—वह आस्वादकर्ता नहीं, आस्वादन का उपाय है—पात्र हैं। किन्तु दूसरी दृष्टि यह भी है कि अभिनेता का निज का अनुभव महत्त्वपूर्ण है। भाव, विभाव आदि का कृत्रिम आरोप प्रेक्षक में अनुकार्यगत चित्तवृत्ति नहीं उत्पन्न कर सकता। दोनों मतों में कुछ न कुछ सत्यता है। वस्तुतः अभिनेता न कठपुतली के समान भाव-शून्य होता है और न अनुकार्य को भाँति भाव-बिह्वल। उसकी क्षमता इस बात पर निर्भर करती है कि सामाजिक को वैसा अनुभव दे। रसानुभूति की दृष्टि से न अनुकार्य मुख्य है और न अनुकर्ता। अभिनय का एकमात्र लक्ष्य है प्रेक्षक जिसके लिए यह सब एक अनिवार्यता है। सारी बात

उसी पर निर्भर करती है। फिर भी भावानुभूति और शरीर में कोई सम्बन्ध जोड़ा जा सकता है। कुछ अभिनेता प्रांगिक अभिनय से भान्तरिक अनुभूति तक पहुँचते हैं और कुछ भान्तरिक अनुभूति से बाहरी भंग चेष्टाओं तक। स्तानिस्लावस्की 'भूमिका को जीने' के साथ-साथ जागरूक बाह्य चेष्टाओं को भी महत्त्व देता था। उसका कथन है कि बाह्य प्रांगिक चेष्टाएँ भान्तरिक मनःस्थितियों को भी प्रभावित करती हैं।

अभिनय कला से सम्बद्ध एक विवाद यह भी है कि अभिनय कला है या नहीं? एक विचार यह भी है कि अभिनेता सर्जक कलाकार नहीं है, वह केवल अनुकरणकर्ता है, एक माध्यम है, एक वाद्य है। यह सिद्ध करने के लिए बहुत कुछ लिखा गया है कि अभिनय और कुछ नहीं, दौड़-पेच, छल-बल और 'ट्रिकों' का समुच्चय है। गोर्डन क्रेग तक का यह विचार था कि अभिनय कोई कला नहीं, असल में अभिनेता कलाकार का दुश्मन है। कुछ लोग जो अभिनय को कला मानते हैं, उनका कहना है कि अभिनेता व्याख्याता (इंटरप्रेटिव) कलाकार है, सर्जक कलाकार नहीं। जहाँ तक व्याख्या का प्रश्न है यह रंगमंच की कला का एक भंग है—उसकी एक आवश्यकता है। अभिनेता चरित्र की व्याख्या करता है। कृति की व्याख्या किये बिना अभिनेता ही क्या, परिचानक और अभिकल्पक भी कोई कलात्मक सर्जन नहीं कर सकते। पर अभिनेता चरित्र की व्याख्या ही नहीं करता उससे भी आगे जाता है। कोई भी अभिनेता केवल नाट्य कृति का अनुकरणात्मक प्रयोग नहीं करता। उसका काम केवल नाटककार के संवादों को बोल देना भर नहीं रहता, वह अपने शरीर, कार्य और भंगिमा से एक पूरे जीवन को मंच पर उतारता है। यह उसके सर्जकत्व का प्रमाण है।

यह आक्षेप भी उचित नहीं कि अन्य कलाओं की भाँति अभिनेता की कला-सामग्री अपने से भिन्न नहीं है। यह ठीक है कि अभिनेता अपने ही शरीर का अपनी कला के लिए उपयोग करता है और शरीर कोई ऐसी वस्तु नहीं जिसकी इच्छानुसार जड़ तत्त्व की तरह ढाला जा सके। यह तर्क भी उपस्थित किया जाता है कि आदमी कभी सामग्री—मैटीरियल—नहीं बन सकता, उसका निज का व्यक्तित्व और स्वच्छन्द जीवन होता है। इसलिए रंगमंच के लिए स्त्री-पुरुष का प्रयोग निरर्थक है। किन्तु इसके साथ ही यह नहीं मूल जाना चाहिए कि शरीर-यन्त्र की रचना एक कला-माध्यम के रूप में अनेक सम्भावनाओं से युक्त है। जड़ माध्यम की तुलना में उसका उपयोग कठिन अवश्य है, किन्तु यह कठिनता ही अभिनय कला की क्षमता को प्रकट करती है। नाट्य इसीलिए उच्च कोटि की कला है क्योंकि इसका माध्यम जीवन्त जटिल मानव शरीर है और यह मानव शरीर जिस प्रकार जीवन की सृष्टि करता

है उसी प्रकार अभिनय में भी सज्जनात्मक अभिव्यक्ति का मफल माध्यम बनता है। जहाँ तक अभिनय को केवल दाँव-पेच, छल और बाजीगरी का समुच्चय—‘क्लेक्शन ऑव ट्रिक्स’—कहने की बात है, इस कथन के पीछे घृणा का भाव मुख्य है। वस्तुतः कोई कला ऐसी नहीं जिसकी अपनी ‘ट्रिक्स’ न हो—सबका अपना शिल्प है, सब सत्याभास के बल पर जीती हैं।

अभिनेता की भाँति अभिकल्पक भी रंगमंच की कला में महत्वपूर्ण स्थान का अधिकारी माना जाता है। प्रायः किसी नाटक की प्रस्तुति में एक से अधिक अभिकल्पकों (डिजाइनरों) की आवश्यकता पड़ती है। चूँकि दृश्य-सज्जा, प्रकाश व्यवस्था, वेशभूषा, रूप सज्जा आदि सभी रंगकार्यों के लिए अलग-अलग तकनीकी कुशलता अपेक्षित है; इसलिए कई अभिकल्पकों की अपेक्षा होती है। फिर भी ऐसा सम्भव है कि कोई एक व्यक्ति ही इन सब कर्मों में निपुणता प्राप्त कर ले। आधुनिक प्रस्तुतियों में रंगमंच पर सज्जित दृश्य कार्य अभिकल्पक के कार्य-क्षेत्र के अंतर्गत आता है। अतः दृश्यबन्ध, दृश्य सज्जा, रंगदीपन, रूप सज्जा तथा वेश-विन्यास सभी रंगमंचीय अभिकल्पना के विषय होते हैं।

इसमें सबसे महत्वपूर्ण दृश्यबन्ध, दृश्यसज्जा और रंग-संस्कार ही हैं। पहले इन सबमें जो योड़ा-सा अन्तर है उसको समझ लेना चाहिए। दृश्यबन्ध या सेटिंग किसी दृश्य की वह आलंकारिक या सादृश्यमूलक पृष्ठभूमि है जो प्रायः पूरे नाटक में एक-सी रहती है। व्यापक अर्थ में इसे रंग संस्कार कह सकते हैं। दृश्य सज्जा इस अर्थ में वह मंचीय विधान है जो नाटकीय क्रिया-व्यापार की विकासमान स्थिति में देश और काल की अभिव्यक्ति के लिए विभिन्न दृश्यावलियों का उपयोग करता है। रंगमंच पर रिक्तता ग्राह्य नहीं होती। इसलिए उसे आपूरित करना अनिवार्य होता है। अभिनेताओं को पृष्ठभूमि प्रदान करने के लिए ही नहीं, बल्कि उसे पूर्ण मूर्त और सचिव स्वरूप देने के लिए भी दृश्यविधान अनिवार्य होता है। दृश्य विधान नाटक को दृश्यत्व से भरपूर करता है। दृश्य सज्जाकार अपनी दृश्य योजना से अभिनेता के लिए आवश्यक वातावरण निर्मित करता है। इस वातावरण के निर्माण के आधार पर मंच पर देश और काल का सत्याभास प्रस्तुत किया जाता है। नाटकीय क्रिया-व्यापार उसी में घटित होता है और प्रेक्षक पात्र के उस परिवेश से ही प्रभाव ग्रहण करता है। उसके द्वारा इसीलिए उस परिस्थिति का संकेत दिया जा सकता है जिसमें कोई कार्य घटित होता है। पात्र की मनःस्थिति और क्रिया-व्यापार के साथ उसका सम्बन्ध भी दृश्य विधान के माध्यम से व्येजित होता है।

संक्षेप में कहें तो दृश्य-सज्जाकार रंगमंच पर अपनी कला के द्वारा विम्बों की सृष्टि करता है। इस सृष्टि में यथार्थ की प्रस्तुतीकरण का सत्य बनने के लिए एक मौलिक सर्जनात्मक प्रक्रिया के बीच से गुजरना पड़ता है। उसमें दृश्य-सज्जाकार की कल्पना का प्रमुख स्थान होता है। वस्तुतः दृश्य-सज्जा गृह-सज्जा जैसी वस्तु नहीं—यह केवल प्रत्यक्षता की वस्तु मात्र न होकर अचक्षु दृश्य-सज्जाकार के हाथों सम्प्रेषण का भी माध्यम बन जाती है। पेट्रो ने कहा है : 'मैं सुन्दर वस्तुओं को नहीं, सौन्दर्य को बूँदता हूँ।' एक अच्छा दृश्य-सज्जाकार भी मंच पर सौन्दर्य की सृष्टि करता है। वह अपने दृश्य विधान से एक विमल अर्थवत्ता और एक सघन भाव-दशा की रचना करता है। इसीलिए सज्जाकार की कला काव्य की कला के समान है। प्रसिद्ध अभिकल्पक रॉबर्ट ऐडमंड जोन्स के शब्दों में, 'मंच की अभिकल्पना न वास्तुकार जैसी है, न मूर्तिकार और चित्रकार जैसी, बल्कि कवि जैसी है। कवि से तात्पर्य उस व्यक्ति से नहीं जो छन्द रचना करता है; परन्तु मैं तो काव्यात्मक प्रवृत्ति की ओर संकेत करना चाहता हूँ।' इसका तात्पर्य यह है कि कवि की भाँति ही अभिकल्पक जीवन के गहरे अर्थों को भावामिव्यक्ति देता है। इसीलिए रंगमंच का काम केवल प्रतिकृति बन जाने से नहीं चल जाता। उसे स्थूल और विवरणमूलक बनाने की अपेक्षा भावात्मक और सर्जनात्मक बनाने में ही रंगकर्मी की सिद्धि है। इसीलिए दृश्य विधान में जितनी ही भारीकी, जितनी ही गद्यात्मकता हटा दी जाय, उतना ही रंगमंच का काव्य उभरता है। यह काव्य ही वास्तविक चमत्कार उत्पन्न करता है जो सारे रंगमंचीय व्यापार को रहस्यमय बना देता है।^१

अभिकल्पक के लिए विशेष रंग-दृष्टि और कल्पना-शक्ति आवश्यक होती है। सही अर्थों में एक सर्जक कलाकार होने के लिए उसे रूप, रेखा और रंग का ज्ञान होना चाहिए। ये तीनों अभिकल्पना के विशेष आधार हैं। इनमें रेखा

१ डिजाइनिंग द स्टेज सीनरी इज नोट द प्रॉप्लेस ऑफ़ ऐन आर्किटेक्चरर और पेंटर और ए इक्वैलर और ईवन ए म्यूजिशियन अट आव ए पोयट। ब्राइ ए पोयट आई डीप्ट मीन ऐन आर्टिस्ट हू इज कन्सर्न्ड ऑनली विद द राइटिंग भाव वार्ड। आई ऐम स्पीकिंग आव द पोयटिक ऐटिब्यूट।

—जोन्स : 'ड्रैमेटिक इमेजिनेशन', पृ० ७७।

२. स्टेज डीज़ विद लॉजिक अट विद मॉजिक। इट डीज़ विद विचकाप्ट एण्ड टेमनियक पजेशन एण्ड फोरवोर्डिंग एण्ड ऐक्टिवीज एण्ड मिस्टिकल स्पेन्डर एण्ड बीजेम्स एण्ड मिस्ट्रीज, एण्ड फिलिम इमिटेशन। इन थियेटर सुपर नॉर्मल इज द प्रॉप्लेस नॉर्म, एण्ड ऐनोमियल सेज इज सब-नॉर्मल, डी-विटैसाइज्ड।

सबसे अधिक आधारभूत तत्त्व है क्योंकि वही स्थान को आवेष्टित कर रूप की सर्जना करती है। दृश्य विधान में गति और स्थिरता दोनों का संकेत भी उमी के द्वारा होता है। रेखाएँ रूप को विशेषता, आकार और गठन प्रदान करती हैं। दृश्यबंध, मंच उपकरण (प्रोपर्टी) — सबकी अपनी एक आकृति होती है। उसमें रंग का अपना अलग ही महत्त्व होता है, क्योंकि रंग की अनेक विशेषताएँ और श्रेणियाँ होती हैं। इन्हीं के कारण रंगमंच पर अपेक्षित वातावरण और अभिव्यक्ति की रचना में वे बहुत सहायक होते हैं। अभिकल्पक रेखा और रूप के साथ रंग का उपयोग एक निश्चित प्रभाव के लिए करता है। रंगों का पूरक अथवा आनुपातिक रूप में प्रयोग कर वह उनकी अभिव्यक्तिमूलक विशेषताओं का लाभ उठाता है। रंग में वर्ण (ह्यू) घनत्व (इन्टेसिटी), और मूल्य (वैल्यू) तीन तत्त्व होते हैं और हर रंग का अपना एक मनोविज्ञान होता है। उदाहरण के लिए लाल रंग हत्या, अग्नि, ताप, उत्तेजना का; पीला ऐश्वर्य, शक्ति, कैशोर्य का; नीला अध्यात्म, सत्य, गौरव का और हरा ताजगी, शीतलता, युवा-भावना आदि का प्रतीक है। रंग हलके और गहरे, ऊष्ण और शीतल होते हैं। हरा, नीला और बैजनी शीतल रंग हैं और पीला, संतरी और लाल ऊष्ण कोटि के रंग हैं। हलके ऊष्ण रंग कामदी में और गहरे शीतल रंग आसदी में प्रयुक्त होते हैं।

रेखा, आकृति और रंग के माध्यम से अभिकल्पक सर्जन के कुछ सिद्धान्तों को लेकर चलता है। दृश्य कई आकृतियों के मेल से पूर्णता ग्रहण करता है। अतः उसे इस बात का ध्यान रखना पड़ता है कि विभिन्न आकृतियाँ एक सुनिश्चित सामंजस्य का निर्वाह करें। किन्तु इसका अर्थ यह कदापि नहीं कि वे समरूप हों। समरूपता एकसरसता को जन्म देती है। अभिकल्पना में वैषम्य और वैविध्य भी कलात्मक प्रभाव के लिए आवश्यक होता है। वस्तुतः विभिन्न रूपाकार प्रमुख और सहायक रूप में इस प्रकार परस्पर संलग्न होने चाहिए कि वे अपनी स्थिति और विविधता के बीच सारी दृश्य अभिकल्पना में अन्विति और प्रभाव ला सकें। यह सब कुछ इस बात पर निर्भर करता है कि अभि-
कल्पक अपनी योजना में किस प्रकार गति, संतुलन, अनुपात और लय का समावेश करता है। इसके अतिरिक्त किसी भी अच्छी दृश्य सज्जा या दृश्यबंध के लिए प्रेक्षक में वांछित प्रतिक्रिया को जगा सकने की क्षमता उसकी सबसे बड़ी उपलब्धि होती है। इसके लिए ध्यानाकर्षण का कोई बिन्दु अनिवार्य होता है। हर नाटक के कथ्य की कुछ ऐसी मार्गें होती हैं कि दृश्य का अर्थ-गमित अंश दूसरों से अधिक उजागर होकर सामने आये तो वह एक अद्भुत प्रभाव सजित करता है। ऐसे केन्द्र-बिन्दु की खोज दृश्य-सज्जाकार के लिए जरूरी होती है। इसके साथ ही जिस प्रकार नृत्य और संगीत में एक लयबद्धता होती

है, उसी प्रकार दृश्य की अभिकल्पना में अनुसूचित, विरूपता, आकार और गति के माध्यम से मंच पर भी एक विशेष प्रकार की लयबद्धता का निर्माण उसे सजीवता प्रदान करता है। मंच पर लयबद्धता दृश्यों की एक प्रकार की गति है जो कभी पुनरावृत्ति और कभी विषमता पर आधारित होती है। विविधता, आकृतियों का पारस्परिक आनुपातिक सम्बन्ध भी लय को स्थापित करता है। मंच पर यह लयात्मकता आकृतियों की रेखाओं और उनकी विशेषताओं पर निर्भर करती है और प्रेक्षक की दृष्टि को एक बिन्दु से दूसरे बिन्दु तक पहुँचाने में सहायक होती है।

किसी भी प्रस्तुति की दृश्य-सज्जा नाट्य कृति के अनुरूप होने को वांछ्य है। इसीलिए अभिकल्पक को नाटक के साथ ही दृश्य सज्जा और रंग-संस्कार को भी चुनना पड़ता है। नाटक स्वयं प्रदर्शन शैली का संकेत देता है। फिर भी प्रादि काल से लेकर आज तक रंग-संस्कार और सज्जा की अनेक शैलियाँ प्रचलित रही हैं और अभिकल्पक की सर्जक दृष्टि का परिचय उनके चुनाव में निहित होता है। मंच पर वस्तुपरक, अमूर्त, अनुकरणमूलक, परिवर्तनीय, स्थायी, आलंकारिक, व्यावहारिक, भीतरी, बाहरी, एकल, अल्पतम, बहुतम प्रादि अनेक प्रकार का दृश्य विधान सम्भव है। इसके अतिरिक्त पर्दे से भी दृश्य विधान होता आया है। दृश्यबन्ध स्थायी भी होता आया है और परिवर्तनीय भी है। स्थायी दृश्यबन्ध का निर्माण इस तरह किया जाता है कि वह कुछ हेर-फेर और जोड़-तोड़ से वह कई दृश्यों में काम आ सके। प्रायः एकल दृश्यबन्ध (यूनिट सेट) को कई दृश्यों में बदला जा सकता है। इसका निर्माण लकड़ी के चौखटों, दिवाल्लो, खम्भों, दरवाजों, खिड़कियों, जीनों प्रादि का आभास देने वाली कपड़े से मढ़ी और रंगी आकृतियों के द्वारा किया जाता है। इसका एक अंश स्थायी रहता है, शेष में थोड़े-बहुत परिवर्तन से, आकारों को घटाने-बढ़ाने से नये दृश्य का निर्माण किया जाता है। एकल दृश्यबन्ध कभी बहु दृश्यबन्ध (मल्टिपल सेट) के रूप में भी प्रयुक्त होता है जब वह सारे प्रदर्शन में स्थायी रहता है। तब यह किसी एक स्थल के बजाय अनेक स्थलों का दृश्य के लिए निर्धारण करता है। प्रकाश आवश्यकतानुसार कभी मंच के एक भाग को और कभी दूसरे को आलोकित कर दृश्यान्तर का आभास देता है।

दृश्य विधान आन्तरिक और बाह्य दोनों प्रकार का होता है। आन्तरिक दृश्यविधान का सबसे सरल रूप संवृक्चिया दृश्यबन्ध (बॉक्स सेट) में दिखाई देता है। एक युग था जब रंगमंच को सीन और सीनरी से भरपूर कर देना ही रंगकर्मियों का लक्ष्य होता था। उसके लिए या तो उसमें चारोंकियों पर ध्यान दिया जाता था या अलंकरण पर। किन्तु उसकी प्रतिक्रियास्वरूप अब अभिकल्पक बहुत मितव्ययता से काम लेने लगे हैं।

यथायथवाद की प्रेरणा ने रंगमंच पर बारीकियों को उभारने में मदद दी। प्रतीकवादियों, अभिव्यक्तिवादियों, अतिप्रकृतवादियों ने दृश्यविधान को नई दिशा दी। प्रतीकवादी अभिकल्पकों ने यथायथवादी दृश्यविधान की बारीकियों और बहुलता को रंग-प्रवृत्ति के विरुद्ध करार दिया। उन्होंने सौन्दर्यशास्त्रीय सत्याभास की पूर्ति और रंगमंच की कविता रचने के लिए अलंकरण को महत्व प्रवश्य दिया, किन्तु प्राकृतिक दृश्यों, चित्रित फलकों, तस्तीयों और कार्डबोर्डों की सुन्दर आकृतियों के बावजूद उनकी दृष्टि बहुलता पर बहुत कम रही है। प्रतीकवादी अभिकल्पक किसी अन्तर्निहित सत्य, किसी ऐसे सुषट्क प्रतीक की खोज में अपने को लगाते रहे जो यथातथ्य प्रतिकृति की अपेक्षा किसी अर्थगमित यथायथता को व्यञ्जित कर सके। अभिव्यक्तिवाद के प्रभाव में दृश्यविधान अत्यधिक चपनात्मक होकर रह गया। निर्माणवाद (कंस्ट्रुक्टिविज्म), भविष्यवाद (फ्यूचरिज्म) आदि ने दृश्य विधान को एकदम झंझटिल करके रख दिया। निर्माणवाद के प्रभाव में प्रकृत वस्तु के स्थान पर आनुपातिक और सामंजस्य-मूलक समरूप डिजाइनों का प्रयोग होने लगा। उसकी दृष्टि केवल कुछ ढाँचे सहे कर देने तक सीमित रही। यह बताया जाता रहा कि ऐसा दृश्य विधान जीवन की यान्त्रिकता के अनुरूप है। इसी प्रकार १९०८-१४ के बीच घनवाद (व्यूबिज्म) का बोलबाला रहा जिसने दृश्य-सज्जा में घनता को प्रोत्साहित किया; चीजों की मोटाई और मोलाई में भी व्यञ्जित करने का प्रयत्न किया और ज्यामितीय आकृतियों, विकृतियों, वर्तुल और वक्र रेखाओं की प्रथम दिया। दृश्य-सज्जा की इस प्रणाली पर उन चित्रकारों का प्रभाव था जो वस्तुओं की घनत्व के साथ अंकित करने में विद्वान् करते थे। निर्माणवादियों की भाँति उनकी दृष्टि सौन्दर्यवादी न होकर यान्त्रिक मात्र थी। इसी प्रकार अति प्रकृतवादी (सुर-रियलिस्ट) १९१६-२४ के बीच इस धारणा को लेकर प्रचलित हुए कि जगत् के यथायथ के परे भी एक और वास्तविक यथायथ है और वह है—अंतश्चेतना की भावभूमि। वे जीवन की व्याख्या स्वप्नों में ढूँढते रहे; इसलिए वे उस दृश्य विधान के पक्ष में रहे जो उनके स्वप्नों के चित्रों को उजागर कर सके। और अन्ततः विसंगतिवादी (ऐग्मिस्ट) भी कम उल्लेखनीय नहीं हैं जिनके लिए दृश्य सज्जा का मूल आधार ही विसंगति है।

स्पष्ट है कि विभिन्नवादों के घेरे में दृश्य सज्जा के साथ विविध कला और रंग दृष्टि जुड़ गयी है। इसलिए अब अभिकल्पक का काम आसान नहीं रह गया है। अब दृश्य-सज्जा जीवन की प्रतिकृति नहीं रह गयी है। वह नाटक के कल्प और पात्र से सीधे जुड़ गयी है। सारा दृश्य विधान अब नाटक की ध्वनी पर निर्भर करता है और अभिकल्पक के लिए माहित्य और कला दोनों का जानकार होना जरूरी हो गया है।

दृश्य विधान या रंग-संस्कार की कला बहुत पुरानी नहीं है। सामान्यतः ग्रीक रंगमंच को सबसे पुराना रंगमंच माना जाता है; पर उसमें भी दृश्य-विधान की कल्पना नहीं की गयी थी। कुछ कौशल्यों का प्रयोग अवश्य प्रचलित था; पर रोमन रंगमंच ने इस दृष्टि से और भी प्रगति की। किन्तु रोमन रंगमंच पर भी सम्भवतः दृश्य विधान का प्रयोग नहीं होता था। देश-काल का निरूपण प्रायः कथोपकथन के माध्यम से ही साध्य होता था। रंगमंचीय दृश्य विधान का विकास बहुत बाद में मिस्ट्री और मिरैकल नाटकों में हुआ। ये धार्मिक नाटक प्रायः गिरिजाघरों के मुख्य द्वारों पर खेले जाते थे और इनमें दृश्य विधान के द्वारा देश-काल का आभास दिया जाने लगा था। इसी दृष्टि से इंग्लैण्ड का धुमन्तू 'वैगन स्टेज' भी उल्लेखनीय है। उन्नीसवीं शती में जब यथार्थवादी नाट्य परम्परा का विकास हुआ तो दृश्य विधान के क्षेत्र में महत्वपूर्ण उपलब्धियाँ सामने आयी और यथार्थवाद की प्रतिक्रिया के फलस्वरूप तो अगणित दृश्य सज्जा की शैलियाँ चल पड़ीं जिसके फलस्वरूप दृश्य विधान की कला मौलिक सुभ-बुभ की प्रतीक बन गयी है।

दुर्भाग्य से भारतीय रंगमंच में इतनी स्थितियों को नहीं पार किया है; किन्तु सन्तोष की बात इतनी है कि पश्चिम के रंगमंच की सारी विकास यात्रा अपनी प्रवृत्ति में हमारे आहार्य अभिनय के प्रस्थान-बिन्दु की ओर लौटी है। भारतीय रंगदृष्टि अनुकरणात्मक न होकर सदा से उद्भावनात्मक रही है। इधर पश्चिम में भी यही दृष्टि बन रही है। भरत ने आहार्य अभिनय के अन्तर्गत पुस्त, भ्रलंकार, भ्रगरचना तथा सजीव का उल्लेख किया है।^१ पुस्त विधि के द्वारा शैल, यान, विमान, रथ, हाथी आदि की साहस्य आकृतियाँ प्रस्तुत की जाती थी।^२ पुस्त विधि के तीन रूप थे संधिम (वस्तुओं को जोड़कर बनाना), व्याजिम (यान्त्रिक साधन से भौतिक वस्तुओं का संकेत देना) तथा वैष्टिम (वस्त्र आदि के लपेटकर वस्तुएँ बनाना)। भरत ने रंगमंच पर प्रस्तुत होने वाले भस्त्र-शस्त्रों की भी वर्णा की है।^३ (इन जैसी वस्तुओं को नाट्य सामग्री का अंग माना जा सकता है।) संजोष के अन्तर्गत भ्रपद, द्विपद, चतुष्पद जीवों को मंच पर प्रस्तुत करने की विधि पर विचार हुआ है।^४ कृत्रिम साहस्यमूलक पद्धति में लौकिक जीवों का सत्याभास प्रस्तुत करने की दृष्टि/विधि बहुत कलात्मक कही जा सकती है। काष्ठ, वस्त्र, चमड़ा, पत्तों आदि

१. 'नाट्य शास्त्र' २१।१५

२. वही, २१।६

३. वही, २१।२००

४. वही, २१।१६२

सामग्री से जिस प्रकार आकृतियों का सर्जन किया जाता था, उस पर समस्त नाट्य प्रयोग निर्भर करता था। इसीलिए रंगमंच पर उसकी महत्ता अक्षुण्ण थी : यस्मात् प्रयोग सर्वोपमाहार्याभिनये स्थितः।^१

दृश्य अभिकल्पना में रंगदीपन अर्थात् प्रकाश व्यवस्था का भी महत्वपूर्ण योग होता है। इसमें कोई सदेह नहीं, रंगदीपन अब रंगमंच कला का विशिष्ट अंग बन चुका है। एक युग था जब मंच पर प्रकाश की ऐसी सुविधा प्राप्त नहीं थी। इसीलिए भरत ने नाटक के लिए ऐसा समय निर्धारित किया था जब नैसर्गिक प्रकाश ही पर्याप्त माना जाता रहा होगा, फिर भी रात्रि के प्रथम और अन्तिम प्रहर में जब नाटक खेले जाते होंगे, तब प्रकाश की विशेष व्यवस्था अपेक्षित रहती होगी। भरत ने केवल रंगपूजा के संदर्भ में दीपिका के प्रकाश से समस्त रंगभूमि को दीप्त करने की बात मात्र कही है।^२ जहाँ तक पश्चिम की प्रकाश व्यवस्था का प्रश्न है, मूनानी रंगशालाओं में यह रूढ़ि प्रचलित नहीं थी। मध्यकाल में आकर मोमबत्तियों का प्रयोग आरम्भ हुआ जो रंग-दीपन के इतिहास में महत्वपूर्ण उपलब्धि थी। १७८३ में जब 'आरगैण्ड लैम्प' का आविष्कार हुआ, मिट्टी का तेल या छुड़ किये गये तारपीन के तेल के द्वारा मंच पर तीव्र प्रकाश की व्यवस्था की गयी। १७८१ में 'गैस लाइट' का आविष्कार हो जाने पर रंगमंच पर प्रकाश को मन्द और तीव्र करने की युक्ति का भी उपयोग हुआ और इस प्रकाश पर नियन्त्रण करने की विधियाँ भी काम में लाई जाने लगी। १८१६ में 'लाइम लाइट' के आविष्कार के साथ प्रकाश को किसी बिन्दु पर केन्द्रित करने या पात्रकी गति के साथ संचालित करने की विधि का प्रचार हुआ। १८०८ में जब बिजली का प्रकाश आया तो सारी प्रकाश-व्यवस्था का स्वरूप ही बदल गया, पर इसमें कम समय नहीं लगा—उन्नीसवीं के अन्त तक ही उसका एक सुव्यवस्थित रूप सामने आ पाया।

रंगमंच पर प्रकाश-योजना भी कलात्मक सर्जना में सहायक होती है। एडोल्फ अभिया का कथन है कि प्रकाश व्यवस्था का काम उस कवि-चित्रकार का-भा है जो अपना चित्र प्रकाश से पेंट करता है। इसमें कोई संदेह नहीं कि प्रकाश में संवेगात्मक और सांकेतिक तत्त्व के साथ-साथ गति का भाव विद्यमान है। प्रकाश हृदय को संगीत की भाँति छूता है। सचाई यह है कि

१. नाट्यशास्त्र २१।१

२. भिन्ने कूर्मे सतश्चैव नाट्याचार्य प्रयत्नतः।

प्रगृह्य दीपिका दीप्ता सर्वे रंगे प्रदीपयेत् ॥ नाट्यशास्त्र ३।६१

प्रकाश और ग्रन्थकार हमारी अनेक भावनाओं के साथ जुड़े हैं। सघन से लेकर मन्द तक प्रकाश के अनेक ऐसे अन्तर्वर्ती स्तर हैं जो हृदय में विविध प्रतिक्रियाओं और मनोदशाओं को उद्दीप्त करते हैं। दैनिक जीवन में हम देखते हैं कि हरी-भरी फसल, कल-कल बहती नदी, रेतिले मरुस्थल पर पड़ती चन्द्रमा की किरणें स्वप्नों का कैसा जाल बुनती हैं। सूर्य की किरणें मरुस्थल में मृग-मरीचिका को जन्म देती हैं तो बर्फ से ढकी पहाड़ियों पर प्रभात और गोधूलि कैसा सोना बरसाती है। इस तरह प्रकाश स्वप्निल, सम्मोहक, उद्दीपक, रहस्यमय, भावमय सभी कुछ हो सकता है। इसीलिए वह नाटकीय है और इसी में उसकी कलात्मक उपयोगिता है।

प्रकाश की पहली विशेषता यह है कि वह वस्तुओं को दृश्य बनाता है। वस्तुओं, व्यक्तिओं, स्थलों, क्रिया-व्यापारों आदि का मंच पर दिखाई देना, या न दिखाई देना एक महत्वपूर्ण बात है। वस्तुतः सारी नाटकीयता इसी पर निर्भर करती है। मैक्स रेनहाट के बारे में कहा जाता है कि एक बार उन्होंने कहा था कि रंग-दीपन की कला जहाँ आवश्यक हो वहाँ प्रकाश करना और जहाँ अवांछित हो, वहाँ से प्रकाश को हटा देने में निहित है। वास्तव में प्रकाश योजना का अर्थ रंगमंच पर केवल उजाला कर देना मात्र नहीं है—उजाला करना है पर यह जानते हुए कि कहाँ उसे करना है, कहाँ नहीं। इसमें दृश्य और अभिनेता को प्रकाशित करना भी एक लक्ष्य होता है, पर इसके साथ ही अभिकल्पक को सारे नाट्यार्थ को भी प्रकाशित करना पड़ता है। इसलिए वह प्रकाश का उपयोग एक मंचीय मुद्दाबारे के रूप में करता है जिसमें सारी प्रकाश योजना अभिव्यक्ति की एक माध्यम बन जाती है—चित्रकार की कूची, शिल्पी की छेनी की तरह। इसके लिए दृष्टिसीमा का संघयन तो आवश्यक है ही; यह भी आवश्यक है कि अभिनेताओं के चेहरे, हाव और क्रिया-व्यापार स्पष्ट और स्वामादिक रूप में दिखाई पड़ें और प्रकाश की मात्रा में इतनी विविधता हो कि सब कुछ सपाट न दिखाई दे। इस प्रकार प्रकाश के दो कार्य मुख्य हैं : दीपन और सर्जन।

सर्जन की सारी क्षमता इस बात में निहित है कि प्रकाश में तीन गुण होते हैं : घनत्व, गति और रंग। प्रकाश में मात्रा का अन्तर उसके विविध गुणों को उजागर करता है। इसलिए लोच मंच पर प्रकाश के घनत्व को बढ़ाने-घटाने के लिए कई यांत्रिक विधियों का प्रयोग करते हैं। पूंजदीप (स्पॉट लाइट), तलदीप (फ्लूट लाइट), अंचल दीप (बॉर्डर लाइट), प्रतिबिम्बक (रिफ्लेक्टर), महादीप (फ्लड लाइट) आदि कई माध्यम प्रकाश की गुणवत्ता में यथेष्ट अन्तर प्रस्तुत करने की क्षमता रखते हैं। प्रकाश नियन्त्रण के आधुनिक वैज्ञानिक उपकरणों ने रंगमंच के क्षेत्र में अद्भुत क्रान्ति कर डाली है। इसी प्रकार प्रकाश का चल प्रयोग भी नाटकीय गति, पात्रों के क्रिया-व्यापार और स्थिति के परि-

वर्तन में महत्वपूर्ण योगदान करता है।

भाज के रंगमंच की सबसे बड़ी उपलब्धि रंगीन प्रकाश है। रंग और प्रकाश का योग अद्भुत भावात्मक प्रभाव पैदा करने में समर्थ होता है। इसकी व्याख्या करते हुए सीताराम चतुर्वेदी ने लिखा है : हल्के नीले रंग की किसी भी छाया या भलक (शेड) से ठंडी, तड़के की और पौ फटने की भावना उत्पन्न होती है और जिस दृश्य में शोक, निराशा, हानि का भाव दिखाया जाता हो, उसके लिए यह रंग बहुत उपयुक्त होता है। हिम-श्वेत रंग बहुत स्पष्ट, किन्तु ठंडा होता है जिसका प्रयोग जाड़े की रात, झकेलेपन तथा प्रतीक्षा के भाव-प्रदर्शन वाले दृश्यों के लिए प्रयुक्त किया जा सकता है। हल्का पीलापन लिये हुए श्वेत रंग—राजसमा, उत्सव, शोभा-यात्रा, उत्साह और उत्साह के दृश्य इस प्रकाश में अधिक उपयुक्त लगते हैं। हल्के भूरे पीले (एम्बर) रंग का प्रयोग कमरे में सूर्य की धूप दिखलाने के लिए किया जा सकता है।...महादीप से लाल रंग का प्रयोग दृश्यपीठ के पीछे छिपते हुए सूर्य का प्रदर्शन करने के लिए किया जाता है। इस प्रकार के प्रकाश में भागे का प्रकाश बन्द करके विदा, निराशा, वृद्धावस्था, त्याग, उपेक्षा, विरक्ति आदि भावों का प्रदर्शन किया जाता है।...गहरे लाल रंग का प्रयोग हत्या, वध, भयानक विपत्ति तथा अत्यंत गम्भीर शोक की परिस्थिति में अति तीव्र होता है।^१

इस प्रकार भाव-दर्शा के निर्माण में रंगीन प्रकाश का बहुत बड़ा हाथ होता है। प्रकाश के साथ रंग मिलकर रंगमंच की पूरी तस्वीर की पेश करने में सहायक होते हैं। अभिनेता ने प्रकाश को आन्तरिक अभिव्यक्ति का भी सबल साधन माना है। इस अर्थ में प्रकाश संगीत जैसा प्रभाव ग्रहण कर लेता है। विभिन्न संकेत देने, नाटक की व्याख्या करने और दृश्य-विधान में प्रकाश विलक्षण योग देता है। पर केवल रंगीन प्रकाश में ही यह विशेषता नहीं है। रंगविहीन प्रकाश भी मंच पर एक अद्भुत दृश्य-सज्जा प्रस्तुत करता है। कमी-कमी प्रकाश और छाया के द्वारा विलक्षण चित्रात्मक प्रभाव पैदा किया जा सकता है। मंच पर प्रकाश जितना अभिव्यंजक होता है उतना ही अन्धकार भी। छाया-दृश्यों की निर्मिति में प्रकाश क्रिया-व्यापार और भाव-प्रकाशन का महत्वपूर्ण अंग बन जाता है। कमी-कमी छायादृश्य संवाद से भी अधिक प्रभावी होते हैं। अतिप्राकृत का सत्याभास देने के लिए उनका प्रयोग बहुत फलदायक होता है। प्रकाश की भाँति अन्धकार का भी कलात्मक मूल्य होता है। प्रकाश और अन्धकार का वैषम्य नाट्य में ठीक वही भूमिका निभाता है जो संवाद और गीत। इसी प्रकार प्रकाश और दृश्य-सज्जा के योग से

नाटकीय क्रिया-व्यापार से सम्बद्ध देश-काल उजागर होता है। वस्तुतः स्थान के निर्धारण, दूरियों का आभास देने तथा काल की स्थिति और गतिशीलता के व्यंजित करने में प्रकाश-योजना अद्भुत मायिक सृष्टि करती है।

नाट्य के दूसरे ध्व्य और दृश्य माध्यमों की भाँति ही वेशभूषा और रूपसज्जा (मेक-अप) का भी कम महत्त्व नहीं है। नाट्यशास्त्र में इसका समावेश ग्राह्य के नाम से हुआ है। सारा विवेचन इतना व्यापक और विस्तृत है कि उससे लगता है कि भरत के काल में ही यह कला चरम उत्कर्ष पर पहुँची हुई रही होगी। नाट्यशास्त्र में वेश-भूषा और रूपसज्जा की रसानुभूति का प्रमुख साधन माना गया है।^१ अभिनव ने भी पात्र के रूप-रंग का प्रेक्षक के हृदय पर पड़ने वाले प्रभाव का उल्लेख किया है।^२ वस्तुतः रंगमंच पर प्रयोज्य पात्र में प्रयोज्य पात्र का आहरण इसी के द्वारा होता है। यह वस्तुतः छद्म उत्पन्न करने वाली एक ऐसी विधि है जिसके योग से पात्र प्रेक्षक की दृष्टि में स्व-भाव से पर-भाव की प्रतीति कराता है।

भरत ने वेश रचना के लिए वस्त्र, आभूषण, माल्य, प्रतिशिर, केश-विन्यास, भंग-रचना, भंगराग, अनुलेपन आदि का विवेचन किया है और सारे ग्राह्य में चरित्र के अनुरूप सामंजस्य पर बल दिया है। विभिन्न वय, जाति, वर्ण, स्तर, योनि के पात्रों के लिए विभिन्न कोटि के वेश, रूप और रंग का निर्धारण उन्होंने उनकी भूमिकाओं, अवस्थामों, प्रकृतियों आदि के अनुसार किया है।^३

इसमें कोई सन्देह नहीं कि वेशभूषा मंच पर एक वातावरण निर्मित करती है। उसका सबसे बड़ा उद्देश्य एक और प्रेक्षक को पात्र की प्रतीति करानी होती है, दूसरी ओर नाटक की व्याख्या। व्याख्या से तात्पर्य यह है कि वेशभूषा के माध्यम से ही प्रेक्षक पात्र के देश, काल, अवस्था, मायिक स्तर, मनोविज्ञान आदि के सम्बन्ध में अपना एक बिम्ब बनाता है। इस दशा में वेशभूषा पात्र की संगति और विसंगति दोनों को व्यंजित करती है। इसी प्रकार वह एक पात्र को दूसरे से विलय करने में भी सहायक होती है। वेशभूषा प्रस्तुतीकरण की शैली, नाटक के कथ्य और रसवत्ता को भी मुखरित करती है। इसीलिए किसी ने कहा है कि वेशभूषा अभिनेता द्वारा धारण की हुई दृश्य सज्जा है।

१. नानावस्थाः प्रकृतयः पूर्वं नैषध्य साधिताः।

भगादिभिरव्यक्तमुपपन्नत्वान्नतः॥ 'नाट्यशास्त्र' २१।२

२. अभिनवभारती, खण्ड २, पृ० १०६

३. नाट्यशास्त्र, २१।१२२-३८

वेश-विन्यास और रूपसज्जा दोनों सहयोगी कलाएँ हैं। इसमें रूपसज्जा का नाटक और रंगमंच की कला में और भी महत्त्व है। वास्तव में रंगमंच और नाटक की कला रूपक की पर्याय है और इस पर्याय की सफलता वेशभूषा पर तो निर्भर करती ही है, रूपसज्जा पर कहीं अधिक। रूपसज्जा ही वास्तव में अभिनेता का पात्र की भूमिका में रूपांतरण करती है। वह सब्जे भ्रयों में पात्र के चरित्रोक्त का आधार बनती है। उससे चरित्र की सृष्टि होती है, यह कहने के बजाय यह कहना अधिक उचित होगा कि उसके द्वारा पात्र का चरित्र उद्घाटित होता है। कभी-कभी रूपसज्जा के बिना नाटक खेलना सम्भव है, पर अधिकांश स्थितियों में वह अनिवार्य ही होती है। समर्थ अभिनेता अपनी भुक्ताकृति का इतना लचीला प्रयोग करने में सक्षम होता है कि वह रूपसज्जा का सारा काम उसी से ले लेता है। पर यह सबके लिए सम्भव नहीं है। खासकर ऐसी स्थिति में जब अभिनेता को पात्र की एक विशेष प्रकार की आकृति, भंगिमा, वय, स्वास्थ्य, व्यवसाय, स्वभाव आदि का आभास देना होता है। कुछ मनोदशाओं, भावनाओं आदि की भी ऐसी अपनी अपेक्षाएँ होती हैं कि रूपसज्जा अनिवार्य हो जाती है। इसीलिए रूपसज्जा मुख्यस्थित और सुविचारित ही नहीं सुसज्जित भी होनी चाहिए।

रूपसज्जा का वास्तविक सर्जनात्मक पहलू अभिकल्पक और रूपसज्जाकार के मस्तिष्क में होता है और उनकी अवधारण का आधार वह पात्र होता है जिसे वे मंच पर व्याख्यायित करने का उपक्रम करते हैं। इसके लिए सर्वप्रथम शारीरिक बनावट का ध्यान रखना पड़ता है। रूप सज्जाकार अपनी कला से अभिनेता को पात्र के अनुरूप आँखें, नाक, भौंहें, माथा, ओठ, ठोड़ी ही नहीं देता, भावात्मक अभिव्यक्ति भी सज्जित करता है। इसमें उसकी कलात्मक दृष्टि तो काम देती ही है, उस प्रसाधन सामग्री का भी कम महत्त्व नहीं, जिसका वह उपयोग करता है। विविध रंगों की गुणवत्ता की जानकारी उसकी कला के लिए बरदान स्वरूप होती है। वस्तुतः रूपसज्जा की कला पूर्णतः रंग विज्ञान पर निर्भर करती है। रंग की विशेष मूल्यवत्ता, धनता और मिश्रण पद्धति और उसकी जानकारी का व्यावहारिक प्रयोग रूपसज्जा में व्यक्ति का कायाकल्प कर डालता है। भुर्रियों को बनाने या मिटाने, नाक को छोटा या बड़ा करने, आँखों को क्रूर या कटाक्षपूर्ण बनाने, ओठों और गालों को अधिक या कम उद्ग्रता प्रदान करने तथा बालों का स्वरूप बदलने में रूपसज्जाकार की सिद्धहस्तता प्राप्त होती है। वस्तुतः रूपसज्जाकार मूर्तिकार या चित्रकार की भाँति प्रकाश और छाया (लाइट ऐण्ड शेड) के माध्यम से अभिनेता की एक आकृति गढ़ता है। चित्रकार की भाँति वह भी वास्तविकता का एक भ्रम पैदा करता है। पश्चिम में रबंड भ्रागम (रबर पोपीसिस) के प्रयोग ने रूपसज्जा को इधर और भी

नए आयाम प्रदान किए हैं। एक युग था जब रूपसज्जा के स्थान पर मुखौटों का प्रयोग होता था। अभी भी कई देशों में नृत्यों और नाटकों में इनकी महत्ता बनी हुई है और शायद भविष्य में कभी विशेष ढंग के नाटकों के लिए इनकी सम्भावना बड़े।

इस प्रकार रंगमंच कई रंगकर्मियों के सामूहिक क्रिया-कलाप की सिद्धि है। दृश्य सज्जा, सामग्री-संयोजन, प्रकाश व्यवस्था, ध्वनि, संगीत, वंशमूपा, रूपसज्जा, चित्राकन आदि रंग-कार्यों से सम्बद्ध रंगकर्मी मंच पर किसी न किसी रूप में नाट्य सृष्टि में सहायक होते हैं। पर इस सारी सृष्टि में वे प्रायः कुछ घुनावों के लिए बाध्य होते हैं जो परिचालक की दृष्टि पर निर्भर करते हैं। सर्जन का शिल्प सम्बन्धी पक्ष कई रंगकर्मियों के हाथ में होता है, पर सारी परिकल्पना परिचालक की होती है। वस्तुतः रंगमंच के समग्र स्वरूप को उजागर करने में नाटककार, अभिनेता, अभिकल्पक और परिचालक सबसे अलग उभरकर आते हैं। इनमें परिचालक की भूमिका निश्चयतः नाटककार की भांति महत्वपूर्ण है। वस्तुतः वह ही नाट्यकृति को रंगमंच के मुहावरे में ढालकर उसका दृश्यकाव्य के रूप में रूपांतरण करता है। लेखन का सारा दाय नाटककार का है तो प्रस्तुतिकरण की सारी दृष्टि परिचालक की होती है। रंगमंच पर वही निर्णायक अभिकर्ता होता है। जो लोग मात्र अभिनेता की भूमिका को ही सब कुछ मानते हैं, वे यह भूल जाते हैं कि सारी प्रस्तुति के पीछे परिचालक की सर्जनात्मक दृष्टि ही उसे समग्र प्रभाव देती है। वही अभिनेता, अभिकल्पक आदि रंगकर्मियों को एक निश्चित सर्जनात्मक ध्येय की दिशा देता है। यह निश्चित है कि नाट्य लेखन में नाटककार अपनी सिद्धि दिखाता है; पर वह रंगमंच का कर्त्ता कभी नहीं बन सकता। यद्यपि बर्नार्ड शॉ का कहना है कि नाटक का सर्वाधिक वांछित परिचालक स्वयं नाटककार ही हो सकता है और ऐसे भी नाटककार हैं जो अभिनेता और परिचालक दोनों होते हैं; किन्तु वे अधिक सफल नहीं हो पाते। वस्तुतः रंगमंच पर सर्जन-प्रक्रिया के धायाम उतने ही नहीं होते जितने कि नाटककार की अवधारणा में आते हैं। नाटककार रंगमंच पर अपनी कृति को बहुत आगे नहीं ले जा पाता। अभिनेता, अभिकल्पक और परिचालक नाटककार जहाँ पर कृति को छोड़ देता है उससे आगे उसकी रचना करते हैं। परिचालक पर जो यह आरोप किया जाता है कि वह नाट्यकृति को विकृत कर देता है, बहुत समीचीन नहीं है। इसी प्रकार बहुत से कलाकारों और आलोचकों को यह शिकायत रही है कि अभिनेता जीवित प्राणी होता है, परिचालक उसका उपयोग भौतिक पदार्थ की भांति कभी कर ही नहीं सकता।

इसलिए जो यह बात कही जाती है कि वह उसका उपयोग करता है, नियंत्रण करता है या सर्जन का माध्यम बनाता है, यह कैसे सम्भव है ? कहने लगे तो यही बात परिचालक और अभिकल्पक के सम्बन्धों के बारे में भी कही जा सकती है । सही अर्थों में ये सम्बन्ध आड़े नहीं आते । अभिनेता और अभिकल्पक अपनी-अपनी सीमाओं में कलाकार हैं, किन्तु परिचालक समग्र रंगमंच-कला का स्वामी है । अपने अलग व्यक्तित्व के कारण अभिनेता और अभिकल्पक पर परिचालक चाहे कभी-कभी पूरा नियंत्रण न रख पाये, पर इससे उसकी महत्ता घटती नहीं । वस्तुतः सर्जनात्मक एकता कला की सबसे बड़ी अपेक्षा होती है । प्रॉस्कर वाइल्ड ने ठीक ही कहा है : 'कला के सत्य अलग-अलग हैं, किन्तु कलात्मक प्रभाव का सार उसकी एकता है । राष्ट्रों की सरकारें राजतंत्र, अराजकता और लोकतंत्र के दावे कर सकती हैं, पर रंगमंच एक सुसंस्कृत अधिनायक के हाथ में ही रहना चाहिए । कार्य का विभाजन हो सकता है, पर भस्तिष्क का विभाजन नहीं होना चाहिए । वास्तव में कलात्मक प्रस्तुति पर एक ही कर्त्ता—केवल एक ही कर्त्ता की छाप होनी चाहिए ।'

कुछ लोग परिचालक को इतना अधिक महत्त्व देना उचित नहीं समझते । उनका विचार है कि कई स्थितियों में परिचालक अथवा निर्देशक न नाट्यकृति का प्रमाता होता है, न अभिनेता और न अभिकल्पक । स्वयं न जानते हुए भी दूसरों से काम लेना [किसी परिचालक के साथ बिड़म्बना हो सकती है । पर जिस प्रकार स्वयं न कर पाने की क्षमता बाधा उत्पन्न करती है उसी प्रकार कर दिखाने की क्षमता भी परिचालक के लिए बाधा हो सकती है । दूसरी ओर यह भी सत्य है कि जो क्रिया करके नहीं दिखा सकते, वे सिखाने में निपुण हो सकते हैं ।^१ जो अभिनेता बनने की क्षमता न रखता हो, उसे परिचालक क्या, ब्रह्मा भी अभिनेता नहीं बना सकते । हाँ, सक्षम अभिनेता में परिचालक ऐसी चिनगारी अवश्य भर सकता है जो उसकी सोई प्रतिभा को उद्दीप्त कर सके । भालविकानिमित्र में कालिदास ने इस सन्दर्भ में कहा है :

पात्रविशेषे न्यस्तं गुणान्तरं व्रजति शिल्पमापातुः ।

जलमिव समुद्रशक्तौ भुक्ताफलतापयोदस्य ॥

और तब ऐसा सग सकता है जैसे अभिनेता उल्टा परिचालक को ही सिखा

१. ए. एच. द्वारा लिखित 'डाइरेक्टर इन द थियेटर' में उद्धृत उक्ति, पृ० १७

२. ग्लिंटो क्रिया कल्पविदारमसंस्था सत्रातिरन्यस्य विनोपयुक्ता ।

यस्योभयं साधु स शिष्टाणां धुरि प्रतिष्ठापयितव्य एव ॥

—कालिदास : 'भालविकानिमित्र'

रहा है।^१

स्वयं अभिनेता न होते हुए, दूसरों से अभिनय कराना, स्वयं अभिकल्पक न होकर भी दूसरों से अभिकल्पना कराना यह परिचालक की विद्वम्बना हो सकती है; पर सच्चाई यह है कि जिस तरह अभिनय या अभिकल्पन कलाएँ हैं उस तरह परिचालन कोई अलग-सी कला नहीं है। हाँ, परिचालक स्वयं अवश्य कलाकार है। जिस तरह यह सोच लेना ठीक नहीं कि एक अच्छा नाटककार अच्छा परिचालक भी होता है, वही तरह इस तथ्य पर पहुँचना भी उचित नहीं कि एक अच्छा अभिनेता या अभिकल्पक ही अच्छा परिचालक होने का अधिकारी है। ठीक इसके विपरीत यह स्थिति स्वयं बाधक हो सकती है। गोर्डन क्रैग ने इसीलिए कहा है : 'रंगमंच का परिचालक इन शिल्पों के क्षेत्र से भिन्न व्यक्ति होना चाहिए। उसे एक ऐसा व्यक्ति होना चाहिए जो जानता हो, पर करता न हो।'^२

परिचालक के पक्ष में महत्वपूर्ण बात यह है कि उसके पास एक दृष्टि होती है जो मंच पर नाटक को घटित होने की सारी प्रक्रिया का साक्षात्कार करती है और उसको रूपायित करने के साधन जुटाती है। उसकी दृष्टि केवल नाट्यकृति पर ही नहीं होती, वरन् दृश्य-सज्जा, शैली, प्रेक्षक और निहितार्थ के पूरे अतिरिक्त पर होती है। वह नाट्यकृति का माध्यकार और पुनःसर्जक दोनों होता है। 'निर्देशक ही वह केन्द्रीय सूत्र है जो नाट्य-प्रदर्शन के विभिन्न तत्वों को पिरोता है और उनकी समग्रता को एक समन्वित बल्कि सर्वथा स्वतन्त्र कला-रूप का दर्जा देता है। सार्यक प्रदर्शन में नाटक जिस रूप में दर्शक के पास पहुँचता है, वह बहुत कुछ निर्देशक को कला-बोध और जीवन-बोध की ही सूचित करता है। निर्देशक ही यह निर्णय करता है कि नाटक के विभिन्न अर्थ-स्तरीयों में से कौन-सा एक या कुछेक उसके प्रदर्शन के लिए और उस प्रदर्शन के माध्यम से उसकी अपनी सज्जात्मक अभिव्यक्ति के लिए, प्रासंगिक और सार्यक और केन्द्रीय है। इसके बाद वही अभिनेताओं तक अपने उस बोध को सम्प्रेषित करके उन्हें इस कलात्मक साहित्यिक यात्रा में साथ चलने के लिए भ्रान्तरिक रूप से तैयार करता है; और फिर उनकी गतियों और रंगचर्या के संयोजन के द्वारा, उनके वास्तविक अभिनय संयोजन के द्वारा, विभिन्न अभिनेताओं के पारस्परिक सम्बन्ध के विशेष प्रकार के सन्तुलन, नियमन और

१. नाट्य शिल्प का सशय बताते हुए मासविका के सम्बन्ध में 'वास्तविकानिमित्त' में कालिदास ने बहसवाया है :

यत्नं प्रयोष्यविषये भाविकं मुपदिष्यते भया तस्यै ।

तत्तद् विनोदकरणात् प्रत्युपदिश्यतीव वाचा ॥

२. गोर्डन क्रैग : 'ऑन द आर्ट ऑफ़ थियेटर', पृ० १७३

प्रक्षेपण द्वारा उनके माध्यम से नाटक का अपना अभिप्रेत अर्थ-निर्णय अभिव्यंजित करता है। निर्देशक ही रंगशिल्प के अन्य तत्त्वों को भी—अभिनेताओं की मुख-सज्जा, वेशभूषा, दृश्यबन्ध, प्रकाश योजना और ध्वनि तथा संगीत योजना को—अपनी पूर्वे-कल्पित और नाटक के स्वीकृत अर्थ-निर्णय से जुड़ी हुई समन्विति से बाँधना है और इस प्रकार एक समग्र समन्वित प्रभाव दर्शक तक सम्प्रेषित करता है। इस रूप में वह बहुत-से, अपनी-अपनी विद्याओं में सर्जनशील कर्मियों के—नाटककार, अभिनेता, दृश्यांकनकार, वेशभूषाकार, प्रकाश-संयोजक तथा ध्वनि और संगीत-संयोजक के—कृतित्व का केवल संगठनकर्त्ता ही नहीं होता, बल्कि उनकी सर्जनशीलता को सम्पूर्ण क्षमता में सक्रिय करके, उनके विशेष प्रकार के सर्जनशील संयोजन द्वारा, एक सर्वथा नई सृष्टि का रचयिता होता है।^१

रंगमंच के विभिन्न अंगों, शिल्पों और उपादानों का सूत्र अपने हाथ में ग्रहण करने के कारण ही सम्भवतः उसे हमारी नाट्य-परम्परा में सूत्रधार कहा गया है। इस शब्द का सम्बन्ध कुछ विद्वान् कठपुतलियों से जोड़ते हैं और कुछ इसे स्थापत्य का शब्द मानते हैं। भरत ने नाट्यशास्त्र के 'भूमिका-पात्र-विकल्पाध्याय' में अनेक पात्रों की विशेषताओं का वर्णन करते हुए सूत्रधार का विवरण भी प्रस्तुत किया है। उसमें भरत ने सूत्रधार की कई विशेषताएँ निर्धारित की हैं। नाट्य को सिखाना और प्रयोग कराना दोनों उसके कार्य थे। शारदासन^२ के शब्दों में जो व्यक्ति नाट्यकृति में निहित कथावस्तु, चरित्र और रसों को मलीमांति व्यवस्थित करता है उसे सूत्रधार कहा जाता है :

सूत्रयन काम्यनिक्षिप्तवस्तुनेतृकपारसान् ।

नान्वीडनोकेन नाद्यते सूत्रधार इति स्मृतः ॥

सूत्रधार के लिए साहित्य, कला, शास्त्र और विद्याओं में पारंगत होना अनिवार्य माना जाता रहा है। ये एक विशिष्ट दृष्टि के लिए उपकारक साधन कहे जा सकते हैं।

नये सन्दर्भ में भी परिचालक के लिए कुछ धर्माएँ जरूरी हो गयी हैं। उदाहरण के लिए रिहर्सल (पूर्वाभ्यास), कास्टिंग (भूमिका-निर्धारण) तथा अभिनेता आदि रंगकर्मियों से काम लेने की क्षमता ही उसके लिए काफी नहीं, यरन् नाट्य-कृति के स्वरूप, उसकी संरचना और धोली को भी समझने की सूक्ष्म-भूक्ष्म भी होनी चाहिए। उसे नाटक विशेष की सामर्थ्य और सीमा का भी ज्ञान होना जरूरी है। सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि परिचालक की सारी योग्यता लिखित नाट्य-

१. मेघिकाट्ट जीन : 'एथर्न', पृ० ४३

२. भाव प्रकाश

कृति को रंगमंच के मुहावरे में विश्लेषित और संयोजित करने की सामर्थ्य पर निर्भर करती है। इसमें रंगमंच को पात्रों के चरित्र, भावात्मक क्षेत्र, रस तत्त्व, वातावरण, ध्वन्यात्मक अपेक्षाएँ, प्रकाश व्यवस्था और सज्जा—सभी जीवन्त दृश्य सन्दर्भों के रूप में रूपायित करनेवाली दृष्टि और कल्पना शक्ति सर्व-प्रथम आती है। उसी पर सारी रंग-सृष्टि निर्भर करती है।

इस अर्थ में परिचालक भी एक सर्जक कलाकार होता है। नाट्यकृति, वाणी, गति, स्थल, दृश्य, वेशभूषा, रससज्जा, संगीत आदि सारे तत्त्व उसके सर्जन के माध्यम हैं। वाणी, भंगिमा और गति का मूलाधार अभिनेता होता है और दृश्य-सज्जा, वेशभूषा, प्रकाश-व्यवस्था आदि के लिए उसे अभिकल्पक और उसके सहयोगी शिल्पियों पर निर्भर रहना पड़ता है। इसी प्रकार संगीत और नृत्य कभी-कभी उसके लिए महत्त्वपूर्ण उपादान सिद्ध हो सकते हैं। इन सबके द्वारा वह रंगमंच का बिम्ब रूप प्रस्तुत करता है—एक ऐसा चित्र या चित्र-समुच्चय जिसमें सम्प्रेषण की विलक्षण क्षमताएँ निहित रहती हैं। वस्तुतः रंगमंच जीवन्त चित्रात्मक माध्यम है जिसमें कथावस्तु, चरित्र, वातावरण, मनः-स्थिति, देश-काल, शैली, शिल्प और प्रकार—सभी कुछ एक दृश्य चित्र के रूप में व्याख्यायित और सजित होते हैं। यह भी कहा जाता है कि परिचालक की कला मात्र एक ऐसी कला है जिसकी किसी अन्य कला से कोई तुलना नहीं। कहना चाहें तो इतना जरूर कह सकते हैं कि उसकी स्थिति ठीक वही है जो एक ध्वन्यवादन में उसके संचालक की होती है।

कुछ विद्वान् इसलिए यह कहने में संकोच नहीं करते कि परिचालक की कोई अपनी कला नहीं होती, कला एक ही है और वह रंगमंच की कला। यह ठीक है कि उसकी कला कोई भलग-सी कला नहीं है, पर वह भी औरों की भाँति कलाकार होता है, यह तथ्य सर्वथा अमान्य नहीं है, उसकी देन इतनी भी कम नहीं है कि वह और सब लोगों की कला को रंगमंचीय एकता और मुहावरा प्रदान करता है। भलग से अभिनय, दृश्य सज्जा, प्रकाश, योजना रूप सज्जा अर्थात् हीन हैं। परिचालक उन सब माध्यम को अपनी कलात्मक दृष्टि से अन्विति के सूत्र में पिरोकर कृतित्व की अखंडता का आभास दिलाता है। परिचालक तब अपनी कला-भर्मेजता का ही परिचय देता है जब वह नाट्य कृति का प्रयोग किसी निहितार्थ-की अभिव्यक्ति के लिए करता है। कभी-कभी वह नाटक के अर्थ को कम और अपने अर्थ को अधिक महत्त्व देने लगता है। इस प्रकार वह अपने लिए नाटक का नये सिरे से सर्जन करता है या यो कह सकते हैं कि वह सर्जन का भी पुनः सर्जन करता है।

कुछ लोग परिचालक को सर्जक कलाकार मानने की अपेक्षा, माध्यकार कलाकार (इंटरप्रेटेटिव आर्टिस्ट) कहना अधिक उपयुक्त समझते हैं। उनकी

दृष्टि में परिचालक स्वच्छन्द सर्जन करने का अधिकारी नहीं—उसे तो नाट्य-कृति की सीमा के अंतर्गत ही उसे उजागर करना होता है। निर्देशन या प्रस्तुति के लिए कोई नियम नहीं है, पर बहुत से लोग यह आशा करते हैं कि परिचालक नाट्यकृति को उसी मूल रूप में प्रस्तुत करे। परिचालक और नाटककार के बीच कभी-कभी जो विवाद उठ खड़ा हो उठता है, उसके मूल में यही बात है। नाटककार प्रायः परिचालक से यही मांग करता है कि वह उसकी नाट्यकृति का ग्रंथ, अभिप्राय, केन्द्रीय बिम्ब और उसके समग्र प्रभाव को समझने की कोशिश करे। वह यह जाने कि किस भावावेश, कल्पना की किस उड़ान और किन उद्गारों के बीच कृति लिखी गयी है और उसके पात्र, स्थितियाँ, संवाद, प्रतीक आदि किस निहितार्थ को व्यक्त करते हैं। नाटक के मूल भाव, रंगानुभव, शिल्प, स्वरूप आदि की व्याख्या करने में ही इसीलिए कुछ नाटककार और आलोचक उसके कर्त्तव्य की इतिश्री मान लेते हैं। असल में इस सम्बन्ध में दोनों पक्ष अपनी-अपनी जगह पर सही है। सवाल सर्जक या व्याख्याता होने का नहीं है—मूल प्रश्न परिचालक की क्षमता का है। परिचालक या तो कलाकार होते हैं या विस्कुल भी नहीं होते। अच्छा परिचालक साधारण-सी साधारण कृति को चमत्कृत कर देता है। यहाँ तक कि अच्छी-सी नाट्यकृति भी अच्छे परिचालक के प्रभाव में धनचीन्ही-अनजानी रह जाती है। नाटको में ग्रंथ के छुपे आयामी को उभारने में (जहाँ नाटककार तक असफल रहे हैं) परिचालक कभी-कभी सक्षम रहे हैं। दूसरी ओर सामान्य परिचालक चाहे वे मूल कृति के प्रति कितने ही ईमानदार हों, मंच पर उसे जीवन्तता नहीं कर पाते।

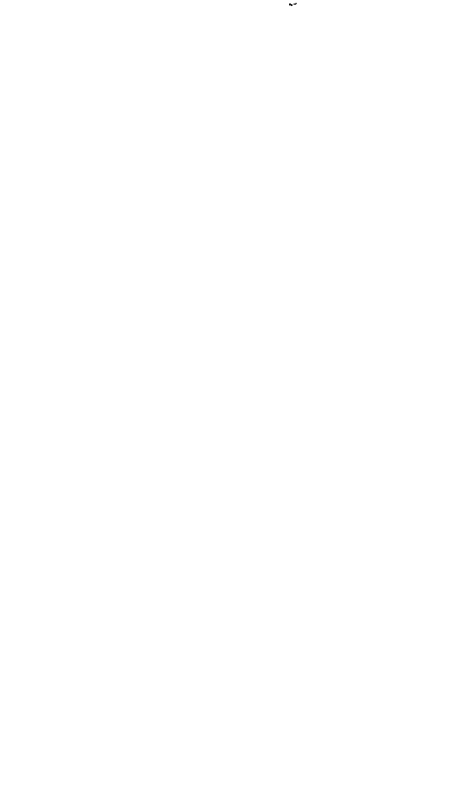
वस्तुतः परिचालक का भाविर्भाव ही एक बड़ी आवश्यकता की देन है। एक युग था, जब जो कुछ था शब्द था; प्रकाश की व्यवस्था नहीं थी; इसलिए मुख-मंडल की भावात्मक अभिव्यक्ति का कोई महत्व ही नहीं था। तब अनुभवी अभिनेता श्रेणीबद्ध संगठनों से जुड़े थे। उनमें अभिनेता-प्रबन्धक की धूम थी। उनकी दृष्टि अभिनय की भावभूमि पर कम और कौशल पर अधिक रहती थी और अभिनय केवल शब्द तक सीमित था। नाट्य-लेखन के क्षेत्र में अन्य सामाजिक और राजनैतिक परिवर्तनों के साथ एक परिवर्तन आया तो उसी के साथ रंगकर्मीयों ने भी पहचान किया कि मात्र संवाद/शब्द का अभिनय में कोई मूल्य नहीं। तब भी उन्नीसवीं शती के अन्त तक परिचालक या निर्देशक का कहीं नाम नहीं था। तो क्या इससे पहले क्या नाट्य प्रस्तुति होती ही नहीं थी? उसका दायित्व कौन लेता था? नाट्याचार्य और सूत्रधार का उत्प्रेष हमारे यहाँ नाट्यशास्त्र या नाटक ग्रंथों में पहले से मिलता है। पश्चिम में नाटककार-अभिनेता इन दायित्व को निभाते थे या फिर अभिनेता-

प्रबन्धक। पर बाद में नाट्य की प्रस्तुति ज्यों-ज्यों अधिक कलात्मक होती गयी, परिचालक की आवश्यकता त्यों-त्यों बढ़ती गयी।

पहले रंगमंच अभिनेता और नाटककार के हाथ में था। अभिनेता को खेलने के लिए नाटक की जरूरत होती थी; इसलिए वह नाटककार के अधिकार में रहता था। इससे दोनों में एक साझेदारी भी चलती थी। शेक्सपियर और ब्रॉडबेन्थ की मैत्री का आधार यही था। दूसरी ओर समय के साथ नाटकों की जब कमी नहीं रही तो अभिनेता के लिए नाटकों की कमी न रही। फलतः अभिनेता-प्रबन्धक प्रणाली का आविर्भाव हुआ। इस प्रकार नाटककार रंगमंच की दुनिया से बाहर निकल आया और वह नाटकों की मुहय्या कर देने वाला व्यक्ति मात्र रह गया। रंगशास्त्र कम थी, नाटककार अधिक थे। फलतः नाटककार निरन्तर गौण होता गया। किन्तु उन्नीसवीं शती में इन्सेन, स्ट्रिडबर्ग, चेखव, हॉप्टमान, वेड्केइ, बर्नाड शॉ, गाल्सवर्थी, गार्को आदि कई ऐसे समर्थ नाटककारों का उदय हुआ जिससे नाटककार की स्थिति कृतिकार के रूप में इतनी महत्त्वपूर्ण हो गयी कि रंगमंच के लिए वे स्वयं चुनौती बन गये। यथार्थवाद के प्रसार के साथ नये नाटककारों को मंच पर प्रस्तुत करने के लिए विशेष क्षमता आवश्यक थी। इस आवश्यकता की पूर्ति के लिए ही परिचालक का आविर्भाव हुआ और प्राचीन और नवीन रंगमंच के बीच एक विभाजक रेखा स्थिर हुई। परिचालक के आते ही रंगमंच का सर्जनात्मक पक्ष उभरकर आया। इसके साथ ही नाट्य प्रदर्शन के नये सिद्धांत प्रयोग में आए। एडोल्फ ग्रिप्पिया (१८६२-१९२८), अन्तोनिन अर्तो (१८६६-१९४८), बरतोल् ब्रेख्त (१८६८-१९५६), कॉन्स्टेन्तिन स्तानिस्लावस्की (१८६३-१९३८), रिचर्ड वैग्नर (१८१३-१८८३) आदि ने रंगमंच की नयी व्याख्या, नया स्वरूप दिया। फलतः परिचालक इतना महत्त्वपूर्ण हो गया कि उसने सबको पीछे छोड़ दिया। और आज स्थिति यह है कि नाटककार उसके पीछे-पीछे नहीं भूमता दिखाई देता, बल्कि उसका अहसान भी भानने लगा है। यह स्थिति उसकी सर्जनात्मक भूमिका को ही प्रकट करती है।

रंगमंच : एक इतिहास यात्रा





रंगमंच :

आकार और
प्रकार

५

रंगमंच के एक व्यापक अर्थ के साथ उसका एक स्थूल स्थलवाची अर्थ भी जुड़ा हुआ है। उसके व्यापक अर्थ तक सब को पहुँच नहीं होती, किन्तु उसका स्थूल अर्थ सभी के लिए सुपरिचित होता है। जैसे भी सचाई यही है कि रंगमंच प्रथमतः वह स्थान-विशेष या नाट्य मण्डप या अधिक से अधिक रंगशाला ही है जहाँ नाटक खेला जाता है। नाट्य या रंगमंच का सूक्ष्म स्वरूप उसके सर्जनारत्मक पक्ष से जुड़ा है; किन्तु स्थल-विशेष के रूप में भी, जैसा वह अपने रूप और आकार में दिखाई देता है, वह कम महत्त्वपूर्ण नहीं है। उस पर जो सर्जन होता है उसकी दृष्टि से भी स्थल-विशेष के रूप में नाटक के अभिनय के लिए रंगमंच—स्टेज—एक अनिवार्य तत्त्व है। इसलिए जहाँ हमारा ध्यान रंगमंच की कला, नाट्य तथा रंगकार्य के विविध पक्षों की ओर आकर्षित होता है, वहाँ उसके रूप, आकार, स्थापत्य और प्रकार की ओर जाना भी स्वाभाविक है। वस्तुतः जिस तरह पूरी रंगमंच की कला ने अपनी इतिहास-यात्रा में विकास के कई चरण तय किए हैं, उसी प्रकार रंगमंच और रंगमंच स्थूल रूप में भी निरन्तर नये परिवर्तन और प्रयोग होते रहे हैं।

प्रारम्भिक रंगमंच का वास्तविक स्वरूप क्या रहा होगा, इसकी कल्पना मान की जा सकती है। आदिम निवासियों के बीच उसका प्रारम्भ नृत्यों से हुआ होगा, धार्मिक अनुष्ठानों और यात्राओं से या फिर अनुकृति से। सम्भव है प्रारम्भिक स्थिति में न कोई विशेष संवाद रहे हो, न प्रदर्शन स्थल, न दृश्य सज्जा; न वेशभूषा; और देखने वाले भी सम्भवतः कोई खास न रहे हों। परन्तु उसी में नाटक और रंगमंच के बीज विद्यमान थे जो बाद में रंग-तत्त्वों के रूप में विकसित हुए। नृत्य और नाट्य तथा धार्मिक अनुष्ठान की विद्वानों ने पर्याप्त चर्चा की है। अनुकृति का स्वरूप क्या रहा होगा, इसकी रॉबर्ट ऐडमंड जोन्स ने एक सुन्दर कल्पना की है : 'कल्पना कीजिए कि हम प्रस्तर युग में पहुँच गये हैं।

रात हो गयी है। हम सभी लोग भलख के चारों ओर बैठे हुए हैं। भलख के उस ओर कबीले के नेता बैठे हुए हैं।...भाज उन्होंने शेर मारा है।...एकाएक कबीले का नेता खड़ा हो जाता है; कहने लगता है: मैंने शेर को मारा है। मैंने उसका पीछा किया, वह मेरी ओर झपटा। मैंने अपने भाले से उस पर चार किया। वह गिर पड़ा।...वह हमें अपनी बहादुरी की कहानी सुना रहा है। हम सुन रहे हैं। परन्तु उसके घुंघले मस्तिष्क में सहसा एक विचार पैदा होता है। इस कहानी को बताने का इससे अच्छा एक ढंग है—देखो ऐसे हुआ मैं अभी तुम्हें करके दिखाता हूँ। ठीक उसी क्षण नाटक का जन्म हो गया।^१ इस तरह अनुकरण, पूर्व-क्रिया की आवृत्ति, स्मरण के ऐसे अवसरों पर लोग चारों ओर घिर आते रहे होंगे। प्रदर्शन की इस प्रक्रिया में पूर्व-निर्धारित संवादों आदि का कोई स्थान न रहा होगा, पर जानवरों की खाल, मुखौटों और वस्त्रों का प्रयोग एक उपकरण के रूप में होता रहा होगा। पहले इस तरह का कार्य उन स्थानों पर होता रहा होगा, जहाँ रात को लोग गपशप या आमोद-प्रमोद के लिए एकत्र होते रहे होंगे—आगिन, चौपाल, पूजा-स्थान और यहाँ तक कि देवयात्राओं में सहर्कों पर भी। इस समय रंगमंच अर्थात् रंगस्थल का कोई स्वरूप नहीं रहा होगा। धीरे-धीरे जब उसने कोई स्वरूप ग्रहण करना प्रारम्भ किया होगा तो सम्भवतः वह वृत्ताकार होता गया होगा क्योंकि प्रेक्षकों के लिए वही सुविधाजनक होता है। (भीड़ का चारों तरफ घिर जाना आज भी सामान्य-सी बात है।) ऐसी स्थिति में खुले स्थान का प्रयोग ही अधिक होता होगा।

धीरे-धीरे इन सहज स्वाभाविक स्थितियों के बीच से एक ऐसी परम्परा विकसित हुई जिसमें नाटक मान खेला ही नहीं, खेलने के लिए लिखा भी जाने लगा। इससे अभिनय करने वालों और नाटक लिखने वालों का एक अलग वर्ग ही उठ खड़ा हुआ। फलतः रंगस्थल की ओर ध्यान जाना स्वाभाविक था। रंगस्थल के लिए तब कुछ अपेक्षाएँ निर्धारित हुईं होगी, जैसे प्रवेश द्वार, पृष्ठभूमि, ऊँचा मण्डप और कुछ मंच सामग्री। इसी के साथ रंगमंचन के रूप में देवालय, राजगृह आदि का भी निर्धारण हुआ होगा। भारत में जो व्यवस्था थी, उसका विवरण नाट्यशास्त्र में विस्तार से मिलता है। भरत ने नाट्य गृह के सन्निवेश को प्रायत, वर्ग और त्रिभुज आकार में निर्धारित किया; उन्हें विकृष्ट, चतुरस्र तथा त्र्यस्र नाम से अभिहित किया; और फिर आकार की दृष्टि से प्रत्येक को ज्येष्ठ, मध्यम और कनिष्ठ तीन-तीन वर्गों में विभाजित किया।

भरत और उसके परवर्ती भाष्यकारों ने उनके माप आदि की स्पष्ट चर्चा की है।^१ नाट्यशास्त्र में भरत ने शास्त्रीय विधि से स्तम्भ, द्वार, दीवान, नेपथ्य गृह, मत्तवारणी, रंगशीर्ष आदि के निर्माण के सम्बन्ध में अपनी व्यवस्था दी है। उन्होंने यह भी कहा है कि नाट्य मण्डप पर्वत-कन्दरा के आकार का तथा दो भूमियों वाला होना चाहिए और ध्वनि को गम्भीर बनाने के लिए उसे निर्वात होना चाहिए :

कार्यं शैल गुहाकारो द्विभूमिर्नाट्य मंडपः ।

मंच यातायनोपेतो निर्वातो धीरशब्दवान् ॥^२

कुछ लोगों का विचार है कि भारत में नाट्य प्रयोग तिलावेशर्मा में होते थे। इसका स्पष्ट प्रमाण नहीं है। यहाँ शैल गुहाकार शब्द उस और संकेत करता है या नहीं यह कहना कुछ मुश्किल है, किन्तु यहाँ जो अभिप्रेत है उससे स्पष्ट है कि नाट्यशाला की छत समतल न होकर मध्य में उन्नत होती थी। इसी प्रकार द्विभूमि को लेकर भी विद्वानों में मतभेद है—कुछ के अनुसार नाट्यमण्डप दो मंजिला होता था; कुछ इतना ही मानते हैं कि मंच के दो ऊँचे-नीचे धरातल होते थे। इसमें कोई संदेह नहीं कि रंगपीठ रंगशीर्ष से कुछ ऊँचा होता था।^३ समस्त प्रेक्षागृह चार भागों में विभक्त था—नेपथ्य, रंगशीर्ष, रंगपीठ, रंगमंडल (प्रेक्षक भूमि)। मनमोहन घोष रंगशीर्ष और रंगपीठ दोनों को एक ही मानते हैं; किन्तु अधिकांश विद्वान् इन्हें पृथक्-पृथक् मानते हैं। रंगपीठ के पार्श्व में मत्तवारणी की स्थिति होती थी जो प्रेक्षकों के बैठने की भूमि से ऊँची होती थी।

विदेशी विद्वानों के बीच भारतीय रंगमंच का यह विकसित स्वरूप शंका का विषय रहा है। कुछ लोग आज भी ग्रीक रंगमंच को ही सर्वाधिक पुराना रंगमंच मानते हैं और ऐसे लोगों का भी कभी बोलबाला था जिन्होंने भारतीय रंगमंच को ग्रीक रंगमंच से प्रभावित करार दिया था। किन्तु दोनों रंगमंचों के तुलनात्मक अध्ययन से स्पष्ट है कि उनमें पर्याप्त भिन्नता है। भारतीय रंगमंच की छत होती थी। ग्रीक रंगमंच मूलतः भुजताकाशी था। ग्रीक नाट्य शाला वृत्ताकार होती थी और पत्थर से काटकर बनाई उसकी सीटों पर हजारों दर्शक बैठ सकते थे जबकि भारतीय नाट्यशाला में यह सम्भव ही न था।

ग्रीक भुजताकाशी रंगमंच हायोनिसस की पूजा से विकसित हुआ था। उसे ढलान वाले पहाड़ को काटकर बनाया गया था जिसके मुख्यतः तीन भाग

१. 'नाट्य शास्त्र' २।८-१५ तथा 'हिन्दी अभिनवभारती' (विश्वेश्वर) पृ० २८७

२. 'नाट्यशास्त्र' २।८७

३. वही २।१०५

होते थे—दर्शकों के लिए बैठने का स्थान, ऑरकेस्ट्रा, और दृश्यभित्ति। आगे चलकर इसके साथ भग्गमंच जोड़ दिया गया। ग्रीक लोगों के बाद रोमन लोगों ने मुक्ताकाशी रंगमंच में कुछ परिवर्तन किए—अब गोल ऑरकेस्ट्रा अर्द्धवृत्ताकार ही रह गया और रंगपीठ कुछ उन्नत हुआ। दृश्यभित्ति के पीछे तीन-चार मंजिलों का भवन बना दिया गया; रंगपीठ और दर्शक कक्ष मिलाकर एक कर दिए गये तथा रंगमंच पहाड़ की ढाल पर बनाने के बजाय नगरों में बनने लगे। इसके साथ ही कहीं ऐसे रंगमंच भी बने जिन पर छत ढाल दी गई। फिर भी मुक्ताकाशी रंगमंच यही समाप्त नहीं हुआ। मध्यकाल में 'मोरिलिटी' और 'मिस्ट्री' नाटकों के साथ जिस रंगमंच का उदय हुआ वह भी मुक्ताकाशी ही था। ये नाटक मिरजाधरों के द्वारों पर खेले जाते थे। और तीन ओर से इनका रंगमंच खुला होता था। इसके बाद रंगमंच व्यावसायिकता की ओर चला गया। फलतः रंगमंच मुक्ताकाशी न रह पाया; समय के साथ वह स्थापत्य के नये आयामों के साथ जुड़ गया। फिर भी मुक्ताकाशी रंगमंच का सर्वथा लोप नहीं हुआ है। आज भी कई नाटक इस मंच पर खेले जाते हैं।

मुक्ताकाशी रंगमंच का सबसे बड़ा लाभ यह है कि यह सरल होता है। इसे परिस्थिति के अनुरूप ढाला और सजाया जा सकता है। इसके कुछ दोष हैं; पर सबसे बड़ा लाभ यह है कि इसमें अभिनेता और प्रेक्षक के बीच सीधा सम्बन्ध स्थापित होता है। इसमें सत्यामास के लिए अधिक गुंजाइश नहीं रहती; फिर भी प्रकृति की पीठिका और प्रकाश व्यवस्था उसे अद्भुत क्षमता प्रदान करते हैं। यथार्थवादी नाटकों को छोड़कर अन्य नाटकों के लिए इस कोटि का रंगमंच बड़ा उपयोगी होता है।

मुक्ताकाशी रंगमंच वस्तुतः प्रारम्भिक रंगमंच है। बाद में रंगमंच के रूप में जो परिवर्तन हुए उसमें वह अपने उद्गम से अलग होता गया। रंगशिल्प ज्यों-ज्यों पहले की अपेक्षा यात्रिक, व्योरेवार और मौलिक होता गया त्यों-त्यों रंगमंच की शक्ल-सूरत में परिवर्तन होते गये। सबसे बड़ा परिवर्तन यह हुआ कि प्रेक्षागृह ने बन्द भवन का रूप ग्रहण किया जिससे वह प्राकृतिक वातावरण से कट गया, किन्तु उसी प्रक्रिया में एक नयी कोटि का रंगमंच जिसे भग्गमंच या रंगद्वार युक्त मंच—प्रोसीनियम स्टेज—कहते हैं, अस्तित्व में आया। पारमा के फार्नोज थियेटर के रूप में १६१८ में ऐल्योती के द्वारा इसका आविर्भाव हुआ। यू (U) की शक्ल का यह रंगमंच भग्गमंच मस्तक बाने रंगमंच के साथ जुड़कर नाट्यशाला के एक नये रूप का आधार बना जिसे धुड़ताल रंगमंच (हॉर्स-शू-स्टेज) कहते हैं। मध्यकाल से लेकर आधु-

निक काल तक प्रोसीनियम स्टेज अपना अस्तित्व बनाये हुए है। यह रंगमंच का अधिकांश लोगों द्वारा स्वीकृत रूप है। इस रंगमंच की विशेषता यह है कि 'रूपाकार' में यह ऐसा होता है कि प्रेक्षक इसकी तरफ एक ही ओर से उन्मुख होते हैं और एक ही रंगद्वार से प्रदर्शन को देखते हैं। यह मुक्ताकाशी रंगमंच से इस रूप में भी भिन्न है कि इसमें अभिनेता और प्रेक्षक विभिन्न कक्षों में बैठे होते हैं और उनके बीच कोई अन्तरंगता नहीं रह पाती।

रंगद्वार मंच आज का सर्वाधिक प्रभावशाली और साधन युक्त रंगमंच कहा जा सकता है। इसमें समय-समय पर स्थापत्य सम्बन्धी परिवर्तन होते रहे हैं। इसलिए यह अब अधिक उपयोग बना गया है। विशाल आयाम, पार्श्व खंड, नेपथ्य आदि के कारण यह अधिक लचीला होता है जिससे किसी भी शैली के नाटक इसके ऊपर खेले जा सकते हैं।

रंगमंच के विभिन्न रूपों में इसपर अस्त्राड़ा रंगमंच (अग्नेता स्टेज) जिसे आज-कल वृत्त रंगमंच (थियेटर-इन-द-राउंड) भी कहा जाता है, विशेष लोकप्रिय हुआ है। इस रंगमंच में अभिनय स्थल मध्य में होता है और प्रेक्षक उसके चारों ओर बैठते हैं। कुर्सियाँ ढालू होती हैं और अभिनय सबसे निचली सतह या दो-एक फीट ऊँची सतह पर किया जाता है। भारी की कुर्सियाँ अभिनेताओं के बहुत करीब होती हैं जिससे प्रेक्षक की आत्मीयता बनी रहती है। ऐसे नाटकों के प्रदर्शन में जिनमें स्थलों की विभिन्नता होती है, परिचालक प्रायः पूरे रंगमंच को विभिन्न स्थलों में बाँट देते हैं और प्रतीक रूप में उनका बोध कराने के लिए कुछ दृश्य-सज्जा निर्धारित कर लेते हैं। एक तरीका यह भी होता है रंगमंच के विभिन्न क्षेत्रों को विभिन्न रंगों से रंग दिया जाता है। परिवेश के निर्धारण की जिम्मेदारी इस प्रकार प्रेक्षक की कल्पना, सज्जा के संकेत और अभिनेता की वाणी पर होती है। इसलिए इसमें अभिकल्पक और अभिनेता दोनों का विशिष्ट कोशल अपेक्षित होता है।

वृत्त रंगमंच को १९५० के आसपास बड़ी लोकप्रियता मिली; किन्तु इसका प्रयोग अमेरिका के कॉलेजों और विश्वविद्यालयों में १९१४ में कमी का हो चुका था। पुराने जमाने में ग्रीस और रोम के अखाडों में नाट्य-प्रदर्शन के लिए उसका प्रयोग होता था; किन्तु उसका यह नूतन विकास उसके पुनर्जीवन की दिशा में नया प्रयोग था।

मुक्ताकाशी, रंगद्वार तथा वृत्तमंच आदि पारम्परिक रंगमंचों के अतिरिक्त

प्राधुनिक युग में रंगमंच के रूपाकार को लेकर अनेक प्रयोग हुए हैं। इनमें से एक प्रयोग बहुरूप मंच (मल्ट्रीफॉर्म स्टेज) भी है। इन तीनों मंच रूपों को एक रंगशाला में समावेश करने की आकांक्षा भी प्रबल रही है। फलतः वास्तुकारों ने ऐसे मंच निर्मित किए हैं जिनमें इन सबका योग मिलता है। मुक्तताकारी या वृत्त मंच तक के साथ रंगद्वार जोड़कर बहुरूप मंच विकसित किए गये हैं। ऐसे मंच विभिन्न शैलियों के नाटकों को खेलने या एक ही नाटक में अनेक रंगशैलियों का उपयोग करने की दृष्टि से बड़े उपयोगी हो सकते हैं। फिर भी बहुरूप मंच बहुत पूर्ण नहीं होता—उसके लिए बहुत धन तो अपेक्षित ही है, एक सरल, स्पष्ट रूपाकार की भी अपेक्षा होती है।

इसके अतिरिक्त और भी कई मंच-रूप हैं जिनका कोई पारम्परिक आधार नहीं है। उन्नीसवीं शती में यथार्थवाद के उदय के साथ कक्ष रंगमंच (बॉक्स सेट स्टेज) को अधिक प्रमुखता मिली। फलतः अभिकल्पकों और परिचासकों ने इसे कक्ष के रूप में स्वीकार किया जिसकी चौपी दीवाल प्रेक्षक की आँखों के आगे से हटा दी गयी है। बिजली के आविष्कार के साथ ही रंगमंच के स्वरूप में क्रान्तिकारी परिवर्तन हुए। घानमंच (वैंगन स्टेज), उद्गामी रंगमंच (एलीवेटर स्टेज), आयोगामी मंच (सिक्रिय स्टेज), सर्पीमंच (स्लाइडिंग स्टेज), चक्रीमंच (रिवोल्विंग स्टेज), आदि उल्लेखनीय मंच प्रयोग हैं। ये सब यान्त्रिक मंच हैं और इन सब मंचों के पीछे एक ही सुविधा का भाव है कि इन पर दृश्य को ऊपर-नीचे, इधर-उधर सरकाकर या घटित दृश्य को हटाकर दूसरे तैयार किए गये दृश्य को उसके स्थान पर प्रतिष्ठित किया जा सकता है। इसमें एक साथ एक से अधिक दृश्य तैयार किए जा सकते हैं और दृश्यान्तर के लिए यथार्थता की आवश्यकता नहीं पड़ती।

मंचों के इन रूपों को देखते हुए लगता है कि वे अधिक जटिल और यान्त्रिक हो गये हैं। ऐसे ही रंगमंचों में रेडियो सिटी म्यूजिक हाल की गिनती होती है जिसका निर्माण १९३७ में न्यूयार्क में हुआ था। यह सम्भवतः विश्व की सबसे बड़ी नाट्यशाला है। इसमें कई चक्रित मंच हैं, साथ ही उद्गामी और अपसारक मंच भी संलग्न हैं; और विलक्षण पदों, तलदीपों, विद्युत्-यन्त्रों, साइक्लोरामा आदि नवीनतम उपकरणों से सज्जित है। यह नाट्यशाला अद्भुत यान्त्रिक चमत्कार से परिपूर्ण होने के कारण चकाचौंध कर देती है। इसी की भाँति बर्लिन का कैपिटल थियेटर, टिटानिया पैलेस, म्यूनिख का कुन्स्टलर थियेटर आदि अपनी गरिमा और यान्त्रिक साधनों के लिए प्रसिद्ध रहे हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि बिजली की शक्ति से चालित रंगमंच ने सर्वथा काया पलट दी। इसके अतिरिक्त विभिन्नवादों—अभिव्यक्तिवाद, प्रतीकवाद, धनवाद, निर्माणवाद आदि—ने रंगमंच के रूपाकार को किसी न किसी रूप में प्रभावित

किया है। रंगकार्य जटिल हुआ; पर साथ ही गम्भीर प्रतिक्रियाएँ भी हुईं। इसके साथ ही छोटी रंगशालाओं को प्रोत्साहन मिलने लगा जिससे दृश्य-विधान सरल हो गया और छोटी-छोटी नाट्य समितियाँ भी नाटक खेलने का अवसर पा सकीं। सारे विश्व में आज इस प्रकार की रंगशालाएँ विद्यमान हैं। इसी प्रकार रिपटरी रंगशालाएँ लोकप्रियता ग्रहण करती गयीं।

एक और मंच-रूप का भी इधर विकास हुआ है। यह इस विचार पर आधारित है कि रंगमंच का कोई भी तरव पहले से निर्धारित नहीं होना चाहिए—न मंच, न प्रेक्षक, न सज्जा। जितना भी स्थान उपलब्ध हो उसी में अपनी इच्छा से नाट्य-मण्डप और प्रेक्षकों के बैठने के लिए स्थान निर्धारित कर लिया जाय। मंच की शान्त्रिक व्यवधारणा को भंग करने के लिए यह रंग-मंच दोनों के अलग-अलग निर्धारित स्थल-विभाजन का विरोध करता है। यह विचार एकदम बहुत नया नहीं है। बहुत पहले १८६० के आसपास अभिकल्पक एडोल्फ ग्रिपिया ने कहा था : 'रंगमंच के घेरे में मरने के लिए छोड़ दो। एक साधारण-सी इमारत बनाएँ जिसके ऊपर एक छत हो—उसमें कोई रंग-पीठ न हो, बस केवल एक खाली नंगा कमरा हो।' कई लोगों के मन में कालान्तर में इस विचार ने बल पकड़ा है। इसके साथ ही यह भावना भी धर करती जा रही है कि अभिनेता और प्रेक्षक के बीच और अधिक इन्वोल्वमेण्ट होना चाहिए—और अधिक मनोवैज्ञानिक, शारीरिक और ऐन्द्रिक। निश्चयतः यह वैचारिक दृष्टि बड़ी उपयोगी हो सकती है। किन्तु यह प्रयोग कुछ दूर जाकर असफल होने की बाध्य है, यदि नाटक को केवल एक घटना समझ लिया जाय। ऐसी स्थिति में नाट्य-कृति, पूर्वाम्यास के बिना रंगमंच का क्या हाल होगा, इसका सरलता से अनुमान लगाया जा सकता है, केवल अभिनेता और माधुरचना (इम्प्रोवाजेशन) पर निर्भर रहकर रंगमंच किस रूप को प्राप्त करेगा ?

इसी के साथ एक और सवाल जुड़ा हुआ है—मंच का भावी रूप क्या होगा ? रंगमंच और रंगशाला के रूप और आकार को लेकर निरन्तर प्रयोग होते जा रहे हैं। उन प्रयोगों के बीच उसका कौन-सा आकार-प्रकार उभरेगा—प्रारम्भिक या प्रवर्तित ? आधुनिक रंगशाला को प्राचीन परम्परा की और लौटा ले जाना सम्भव नहीं और न पूरी तरह उसे उसके पारम्परिक रूपों से ही मुक्त किया जा सकता है। कुछ लोग लोक तत्त्वों को समाविष्ट करने वाली रंगशाला को ही आदर्श मानते हैं तो कुछ उसे बहुत साधन-सम्पन्न या यान्त्रिकता से युक्त बनाने की आकांक्षा में रत हैं। एक नाट्य विशेषज्ञ की राय है कि 'भावी रंगमंच का आकार-प्रकार अधिक गतिशील त्रिपरिमाणवीय रंगमंच रूप

(प्लस्टिक श्री डाइमेन्सनल स्टेज स्ट्रक्चर) होगा जो रूपात्मक, मध्य, और स्वसत्ताहीन (न्यूट्रल) होगा जिस पर अभिनय के लिए कई मंच होंगे जिन पर अनेक प्रकार की चेष्टाएँ सम्भव हो सकेंगी और जिसमें प्रकाश के लिए भी पर्याप्त स्थान होगा। ऐसे रंगमंच पर विभिन्न भाव, स्थान और वृत्ति के अनेक क्रमिक दृश्य दिखाए जा सकेंगे। यह रंगमंच ठोस और दीर्घकालिक होगा जिसमें अनेक प्रकार के स्तर, चौतरे, ढाल, दर्शकों के आगे निकले हुए मंच (ऐग्रन) और पीछे की ओर ऊपर उठे हुए मंच होंगे। इन नवीन रंगमंचों पर नाटक की समाप्ति के समय किसी ऐसे कौशल का प्रयोग किया जाएगा जिसमें अनेक गतियों या तयों की शृंखला का मेल होगा और आज के नाटक के समान रंगमंच पर अंधेरा करके या यवनिका गिराकर दृश्य-परिवर्तन नहीं किया जायेगा।¹

हमारे मन में भावी रंगशाला का यह स्वरूप नहीं रमता है। हमारे विचार में जटिल यान्त्रिक रंगमंच को हम बहुत पीछे छोड़ आये हैं। रंगमंच चमत्कार के मोह को भग करता जा रहा है और भावी रंगशाला का सच्चा रूप बही होगा जिसमें परम्परा और प्रयोग का सामंजस्य होगा। नाटक एकदम यान्त्रिक चमत्कार बनकर रह जाय यह भी कभी मान्य नहीं होगा और साथ ही उसे अपनी वर्तमान सीमाओं पर मिज्रय पाने के लिए अपने को आविष्कृत भी करना होगा। यह भी ध्यान रखना होगा कि प्राधुनिक बाक्षुप माध्यम पर्याप्त विकसित हो चुके हैं। ई रंगशाला को उसकी मूलभूत प्रवृत्तियों को पहचानना होगा।

भावी रंगमंच की रूपात्मक अवधारणा इस बात पर निर्भर करती है कि आज इस दिशा में कौन-सी विचारधारा सक्रिय हैं। धुड़नाल, पिक्चर, फेम, प्रोसी नियम रंगमंचों का अब पर्याप्त विरोध होने लगा है। स्टेज की सबसे बड़ी सीमा यह है कि यह प्रेक्षक और अभिनेता के बीच की विभाजक रेखा को स्वीकार्य करता है। धुड़नाल वाला रंगमंच भी अपनी लोकप्रियता से बंचित होता गया है क्योंकि यह प्रेक्षक को सभी कोणों से नाटक ठीक तरह से देख पाने की सुविधा नहीं प्रदान करता। खुले रंगमंच के लिए ही अधिक गुंजायश रह जाती है जिसमें असाड़ा या वृत्त रंगमंच मुख्य रूप से आते हैं।

पाश्चात्य रंगमंच : विकास की दिशाएं

६

रंगमंच का आविर्भाव कैसे हुआ, इसका संकेत मात्र दिया जा सकता है, कोई मत निश्चित नहीं किया जा सकता। इस सम्बन्ध में अनेक मत व्यक्त किए गये हैं। किन्तु इतना निश्चित है कि जहाँ तक पाश्चात्य रंगमंच का प्रश्न है, उसका श्रीगणेश पहले-पहल ग्रीस—यूनान—में हुआ। इसका मूल आधार धार्मिक अनुष्ठान था। आदिम अवस्था में मानव ने प्राकृतिक शक्तियों को रिझाने के लिए धार्मिक अनुष्ठानों की जो व्यवस्था की, यूनान में डाइनीसस की पूजा भी उसी का एक अंग थी। उसी के साथ अनेक मिथो, पौराणिक आख्यानों आदि ने जन्म लिया जो नाटक के विषय बने और जिन्होंने रंगमंच के लिए बीज वपन किए। फिर कई तत्त्व अपेक्षित हुए—नाट्य मंडप, प्रेक्षकों के लिए बैठने का स्थान, संगीत, नृत्य, मुखौटे, वेशभूषा आदि। उसी से अभिनेता का आविर्भाव हुआ। प्रारम्भ में नाटक की कोई लिखित पांडुलिपि न थी। डाइनीसस की वेदी पर लगभग ५० व्यक्ति कोरस में देवता का गान करते थे और उसी के साथ मुद्र, संघर्ष, कलह, व्याह, पाप, सत्-असत् के आख्यान प्रस्तुत होते थे। किन्तु कालान्तर में रंगमंच धार्मिक अनुष्ठान से विभुक्त हुआ और उसी के साथ नाट्य-लेखन की परम्परा का विकास होता गया।

लिखित नाटक ने कुछ और पहले अपनी परम्परा की दुरुष्मात की होगी। कहा जाता है कि निश्चित रूप से पहले लिखित नाटक की रचना यूनान में ५३४ ई० पूर्व हुई थी। इस वर्ष डाइनेसिया नगर में श्रासदियों की प्रतियोगिता की गयी थी। उसमें थेस्पिस को पुरस्कार मिला था। वह पहला अभिनेता भी था। इसलिए यूनान में अभिनेता को 'थेस्पियन' कहा जाने लगा। थेस्पिस का नाटक सामान्य रहा होगा जिसमें एक अभिनेता और कोरस ने भाग लिया होगा और सारा क्रिया-व्यापार मुखौटों के आधार पर चला होगा। नाटक को वाद में सही दिता ऐस्क्लिस (३२५-४५६), सोफोक्लीज (४६५-४०६), तथा

यूरोपिडोज (४८०-४०६) के द्वारा मिली। उन्होंने त्रासदियों की रचना की। ऐस्किलस ने ७६ नाटक लिखे जिनमें ७ ही अवशिष्ट हैं। उसने अपने नाटकों में दूसरे पात्र की अवतारणा की जिससे वे दोनों आमने-सामने मुखातिब हो सकें। सौफोक्लीज के बारे में कहा जाता है कि उसने १०० के लगभग नाटक लिखे; पर उनमें ७ ही अब शेष हैं। उसकी रचनाओं में ओडिपस रेक्स विशेष रूप से उल्लेखनीय है। सौफोक्लीज ने अपने नाटकों में एक पात्र और बढ़ाया और इस प्रकार पात्रों की संख्या ३ कर दी। यूरिपिडोज ने पात्रों की संख्या और भी बढ़ा दी—फोनिशियन वीमेन में यह ११ तक पहुँच गयी। इससे निरन्तर कोरस का महत्व घटता गया और उनकी संख्या भी बहुत कम रह गयी। त्रासदी की भाँति ही ऐरिस्टो फेन्स (४४८-३३८), मेनैडर (३४२-२६१) आदि ने कामदी के विकास में महत्वपूर्ण योगदान दिया।

यूनान में धार्मिक उत्सवों के अवसर पर नाट्य-प्रदर्शन के आयोजन होते थे। मुख्यतः ऐसे अवसर वस-मर में तीन आते थे जब जाड़ों में डाइनीसस की पूजा पर डाइनेसिया में, उल्लास के पर्व लेनीया में और अन्ततः अप्रैल में एथेन्स में नाट्य प्रतियोगिता होती थी। अगर कोई नाटककार उसमें भाग लेना चाहता था तो उसे राज्य से कोरस के लिए निवेदन करना पड़ता था। राज्य नाटक के व्यय की सारी जिम्मेदारी किसी धनिक नागरिक को सौंप देता था जिसे कोरगस कहा जाता था। जब नाटक खेलने शुरू होते थे तो सब लोग आमन्त्रित किए जाते थे, यहाँ तक कि कैदियों को भी उन दिनों छोड़ दिया जाता था। प्रतियोगिता डायनिसस के पूजन, गायन, नृत्य और जलूस से शुरू होती थी। त्रासदियों का समारम्भ अजा-बलि से होता था—त्रासदी का अर्थ ही 'अजा गीत' होता है। तीन दिन तक त्रासदियाँ खेली जाती थीं और चौथे दिन कामदी। कामदियाँ उल्लास पर्वों पर विशेष लोकप्रिय होती थी। एक दिन में पाँच कामदियाँ खेली जाती थीं। त्रासदियाँ एक दिन में तीन ही खेली जाती थी, पर उनके साथ एक 'सटायर' भी खेला जाता था।

एथेन्स में डाइनीसस की रंगशाला में ही नाटक खेले जाते थे। इसके अतिरिक्त ऐपिडोरस, एरेट्रिया और ओपोस आदि में भी रंगमंच थे। यूनानी रंगमंच में यद्यपि समय-समय पर कुछ परिवर्तन आए पर उसकी कुछ विशेषताएँ स्थिर रही। छठी शताब्दी ईस्वी पूर्व का यूनानी रंगमंच पहाड़ की काटकर बनाया गया था, जिसमें बैठने के लिए ढाल पर सीटें बनी होती थीं। मध्य में गोलाकार ऑर्केस्ट्रा होता था जो पहले नृत्यस्थल के रूप में काम में लाया जाता था। इसमें डाइनीसस देवता की वेदी होती थी, जो कोरस के लिए निर्धारित थी। संगीतकार वेदी की सीढ़ियों पर बैठते थे। ऑर्केस्ट्रा के पीछे दृश्यभित्ति होती थी जिसे 'स्कीन' कहा जाता था। यही वह मंच कक्ष होता

था जो प्राचीन मन्दिर की याद दिलाता है। यह अभिनेता के लिए पृष्ठभूमि, सज्जा-गृह तथा भंडार का भी काम देता था। अभिनेता इसी से मंच पर प्रवेश करते थे। प्रारम्भ में यूनानी रंगमंच सरल था, बाद में उसमें दृश्य सज्जा का भी समावेश होने लगा। और सबसे बड़ी बात यह थी कि कई भूतों और नाटकीय उपकरणों का भी प्रयोग होने लगा था। देवताओं के ऊपर से प्रकट होने या अन्तर्धान होने के लिए उनका प्रयोग होता था। इसके अतिरिक्त भी लगभग १८ इस प्रकार के उपकरण और विधियाँ प्रचलित थीं।

यूनानी रंगमंच पर बोलने वाले अभिनेताओं की संख्या तीन थी। एक अभिनेता कई भूमिकाओं में उतरता था। सब पुष्प होते थे। अभिनय पद्धति अज्ञात है, किन्तु इतना निश्चित है कि उसमें मुखौटा, नृत्य, संगीत और कोरस का विशेष स्थान था। सभी अभिनेता मुखौटा पहनते थे; सिर के भी कुछ परिधान होते थे। प्रारम्भ में कोरस ५० व्यक्तियों का होता था; बाद में उनकी संख्या १२ और फिर १५ कर दी गयी। कभी कोरस दो दलों में विभक्त हो जाता था; कभी-कभी उसका नेता अकेला भी कुछ पंक्तियाँ गाता था। कोरस का प्रवेश रंगमंच पर प्रायः 'प्रोलॉग' (प्रस्तावना) के बाद होता था और नाटक की समाप्ति तक वह वहीं रहता था। कोरस का काम सामान्यतः बीच-बीच में अपनी टिप्पणी देना, परामर्श देना और नाटक की घटनाओं के सूत्र जोड़ना होता था। प्रेक्षक की मनःस्थिति को बनाने में और नाटकीय प्रभाव की दृष्टि में कोरस का महत्वपूर्ण योग होता है।

यूनानी सभ्यता के ह्रास के साथ ही नाट्य कला का अम्युदय रोम में हुआ। रोमन लोगो ने नाटक को यूनानी उपनिवेशों—विशेषतः सिसिली और दक्षिणी इटली—से प्राप्त किया और वही से वे उसे रोम ले गये। कालान्तर में रोम में प्लाटस (२५४-१८४), टेरेन्स (१६४-१५६), सेनेका आदि नाटककार हुए। ग्रीक नाटकों की भाँति ही रोमन नाटक उत्सवों के अवसर खेले जाते थे, किन्तु उनका ऋग्नीसस की पूजा से कोई संबंध न था। इनकी व्यवस्था धार्मिक लोग करते थे। प्रारम्भ में अधिक दिन नाटक खेलने की व्यवस्था न थी; किन्तु ७८ ई० पूर्व नाटक खेलने के लिए ४८ दिन निर्धारित थे। ३५४ ई० इनकी संख्या बढ़कर १०१ हो गयी।

रोमन नाटक यूनानी नाटक से प्रभावित था; पर उनमें कुछ स्पष्ट भिन्नता भी थी। सबसे बड़ी बात यह थी कि रोमन नाटक कोरस से मुक्त हो चला था। दूसरी बात यह थी कि यूनानी नाटक में संगीत केवल कोरस तक सीमित था, रोमन नाटक में वह पूरे नाटक में फैल गया था। रोमन कामदी ने घरेलू

जीवन को ही अपना वर्ण्य विषय बनाया और उसका चरित्र विधान कुछ-कुछ निर्धारित-सा था। रोम में त्रासदियाँ अधिक लोकप्रिय नहीं हुईं। सेनेका की नो त्रासदियाँ मिलती हैं; किन्तु उनको खेले जाने का अवसर नहीं मिला; बले ही बाद के नाटककारों पर उसका व्यापक प्रभाव पड़ा।

पहली रोमन रंगशाला ७५ ई० पू० पोम्पीघाई में निर्मित हुई बताई जाती है। यह ग्रीक लोगों की तरह पहाड़ की तलहटी में नहीं बनी थी। समतल भूमि पर बनी रोमन रंगशाला में नाट्य मंडप और प्रेक्षागृह अलग-अलग इकाई न थे। प्रेक्षागृह इतना बड़ा होता था कि उसमें दस से पन्द्रह हजार प्रेक्षक बैठ सकते थे। नाट्य मंडप १०० से ३०० फीट तक लम्बा होता था। इसकी एक स्थायी पृष्ठभूमि होती थी। १३३-५६ ई० पू० के बीच पर्दे का प्रयोग चल पड़ा था। रोमन रंगमंच मुख्यतः लकड़ी का बना था। एक लम्बे धरसे तक रोमन कोई स्थायी रंगशाला नहीं खड़ी कर सके थे। साधारणतः इसकी ऊँचाई पाँच फीट होती थी, पर लम्बाई कम नहीं होती थी। इसमें भी मॉरिस्केस्ट्रा नाम का नृत्य-स्थल होता था। नाट्य मंडप के पीछे एक 'अभिनय गृह' होता था जिसकी दीवाल मंच की स्थायी पृष्ठभूमि का काम देती थी। इसमें कई द्वार होते थे जिनसे अभिनेता रंग-स्थल में प्रवेश करते थे। प्रायः विद्वान् इस बात को मानते हैं कि रोमन रंगमंच पर कोई वृक्ष-सज्जा नहीं होती थी और पतनिका (ड्रॉप कर्टेन) जैसी वस्तु का भी प्रयोग नहीं होता था। आज के नाटकों की भाँति कोई दृश्य घर में घटित होता नहीं दिखाया जाता था बल्कि रोमन लोगों के लिए मंच सड़क या किसी खुली जगह मात्र का प्रतिनिधित्व करता था। इसलिए रंगमंच पर सारी सफलता का श्रेय यदि किसी को या तो अभिनेता को। वही अपने शब्दों और गतिमात्रों से दृश्य का संकेत देता था। पात्र स्वयं ही स्पष्ट करते थे कि वे कहाँ से आ रहे हैं, कहाँ जा रहे हैं, क्या और कौन हैं। कुछ नाटकों में प्राकृतिक दृश्यों का उल्लेख अवश्य मिलता है। उनकी योजना मंच पर की जाती होगी, यह नहीं कहा जा सकता। यदि ऐसा किया जाता होगा तो सज्जा या तो पूरी नाट्यावधि तक मंच पर बनी रहती होगी या प्रेक्षकों के सामने ही बीच में हटा दी जाती होगी।

अभिनय की कौन-सी शैली प्रचलित रही होगी, इस सम्बन्ध में इतना ही कहा जा सकता है कि उसमें यथार्थ का तत्त्व नहीं रहा होगा। आज के अभिनेता परस्पर बातें करते हैं पर रोमन अभिनेता जैसे प्रेक्षकों से बातें करते थे—उन्हीं की ओर अभिमुख होते थे। रोमन अभिनेता भी मुखौटों का प्रयोग करते थे। अलग-अलग वय और सामाजिक स्तर के लोगों के लिए अलग-अलग रंग के वस्त्र निर्धारित थे। बूढ़े लोग सफेद, समीर लोग सन्तरी और गरीब लाल रंग के वस्त्र पहनते थे। पोलक्स ने ६ बूढ़ों के, ११ युवाओं के, ७ दातों

के, ३ बूढ़ी औरतों के, ५ जवान औरतों के, ७ राजपुरुषों के और २ परिचारिकाओं के मुखौटों (कुल मिलाकर ४४) का विवरण प्रस्तुत किया है। मुखौटों के द्वारा एक ही अभिनेता अनेक भूमिकाएँ करता था। इसी प्रकार बालों के विशिष्ट रंग विशिष्ट वय के चेतक माने जाते थे। साल बाल दासों के परिचायक होते थे।

जब रोम में पूर्णतः इसाई धर्म की प्रभुता स्थापित हो गयी और सम्राट् कौन्स्टेण्टाइन (३१२-३३७ ई० पश्चात्) ने उसे पर्याप्त राजकीय प्रतिष्ठा प्रदान कर दी तो नाटक और रंगमंच कई कठिनाइयों में पड़ गया। इससे भयंकर घात और क्या हो सकती है कि वह नाटक और रंगमंच जो धार्मिक अनुष्ठानों के गर्भ से पैदा हुआ था, वही धर्म का शिकार हो गया। जब गिरजाघरों के हाथ में शक्ति आई तो उन्होंने लोगों को नाटक न देखने के लिए बाध्य किया, अभिनेताओं को देशनिकाला दिया और रंगशालाओं को बन्द करना शुरू करा दिया। फिर भी प्रदर्शन होते रहे; लेकिन बाहरी आक्रमणों के कारण वे भी समाप्त हो गये। इस तरह ५३३ ई० पश्चात् उत्सवों और पर्वों पर खेले जाने वाले नाटकों की इतिहासी हो गयी। वस्तुतः रोमन साम्राज्य की छत्रछाया में रंगमंच का तीव्र ह्रास पहले ही हो चुका था। रोमन रंगमंच सामान्यतः मजमे-बाजी, पहलवानी, जानवरों की लड़ाई से ऊपर न उठ सका। उसमें अभिनेता को उसकी सही प्रतिष्ठा नहीं प्राप्त हो सकी। अच्छे नाटककार के लिए भी उसमें कोई स्थान नहीं रहा। फलतः उच्च धनिक वर्ग के विलासी और निम्न वर्ग के भ्रष्ट रुचिवाले साधारण लोगों को रिझाने के लिए उसने अर्थहीन क्रिया-कलापों, हत्या, हास्य और भ्रष्टालता का जिस रूप में सहारा लिया वह धुगित होकर रह गया।

इसके बाद कुछ समय तक रंगमंचीय गतिविधियाँ मृतप्राय-सी हो गयी। गिरजाघरों ने नाट्य प्रदर्शन के लिए छठी से दसवीं शताब्दी तक निरन्तर अनेक ऐसे प्रतिबन्ध लगाए कि नाटकों का खुलेआम खेला जाना असम्भव हो गया। किन्तु रंगमंच की लोकप्रियता को देखते हुए गिरजाघरों ने उसका प्रयोग अपने लिए एक तरह से सुरक्षित करा लिया। दसवीं शताब्दी से गिरजाघरों में ही नाटक होने लगे और एक बार नाटक को फिर से खोई हुई प्रतिष्ठा प्राप्त हो गयी। अपने उपदेशों को प्रभावशाली बनाने के लिए पादरी लोग अपनी बात को नाटकीय प्रसंगों के माध्यम से कहने लगे। ईस्टर, क्रिस्मस आदि पर्वों पर नाटक किए जाने लगे। ऐसा प्रायः बड़े-बड़े कैथेड्रलों और मठों में ही होता था, जहाँ पादरियों की काफी संख्या होने के कारण नाटक खेलना आसान होता

था। इन नाटकों में अभिनेता पादरी ही होते थे, किन्तु गिरजाघरों से बाहर खेले जाने वाले नाटकों में उनके लिए भाग लेना बजित कर दिया गया था। फलतः जन-साधारण में कई कम्पनियों के द्वारा सारे योरोप में पूजन-पद्धति-विषयक नाटक (लिटर्जिकल प्लेज) खेले जाने लगे। इंग्लैंड में ये मिस्ट्री प्लेज के नाम से ख्यात हुए, फ्रांस, जर्मनी, इटली, स्पेन आदि देशों में भी ये विभिन्न नामों से प्रचलित हुए।

साधारणतः मध्यकालीन नाट्य साहित्य को तीन भागों में बाँटा जा सकता है : रहस्य नाटक (मिस्ट्री प्लेज जो धर्म-ग्रन्थों पर आधारित होते थे), समतकार नाटक (मिरैकल प्लेज, जो सन्तों के जीवन पर आधारित होते थे) और नैतिक नाटक (मोरैलिटी प्लेज, जो पाप-पुण्य के संधर्ष पर आधारित होते थे)। पर ये तीनों नाम अपनी सीमाओं में न प्रयुक्त होने के कारण प्रायः एक-दूसरे के पर्याय के रूप में भी चल पड़े हैं।^१ फिर भी कुछ विशेषज्ञों ने उनका क्रम निर्धारित किया है। उनके अनुसार पहले रहस्य नाटक लिखे गये और फिर नैतिक नाटक।^२ इन नाटकों में एक बहुत बड़ी समानता यह है कि इनका मूलभूत कथ्य कोई न कोई नैतिक उपदेश है। उनमें यह विचार मुख्य है कि पाप अपरिहार्य है और पश्चात्ताप कभी भी सम्भव है। प्रमुख बिनाशकारी पापों का संहार गुणों/पुण्यों से ही सम्भव माना जाता था; इसलिए इन नाटकों में पाप, मृत्यु आदि के चित्रण के साथ-साथ सत्, पुण्य और पश्चात्ताप की महिमा भी गाई गयी है। मध्यकाल का प्रारम्भिक नाटक, वस्तुतः, पश्चात्ताप का ही नाटक है। बाद में सोलहवीं शताब्दी में जब रेनेसाँ और रिकॉमैशन आन्दोलन चले तो नाटक इस कर्तव्य से धीरे-धीरे मुक्त होता गया और पुनरुत्थान की भावना के साथ ही स्वच्छंदता, प्राचीन क्लासिक जीवन और साहित्य के लगाव और नयी खोज तथा जोखिम-भरे जस्ताह से नाटक और रंगमंच की संबंधों का एक नयी दिशा मिली। इस काल में रंगमंच की बहुमुखी प्रगति हुई। इटली, इंग्लैंड, फ्रांस आदि उसके केन्द्र बने।

रहस्य और नैतिक नाटकों के युग में नाटक गिरजाघरों में होते थे। इसलिए इनमें गिरजाघरों की समाधि (सेपल्कर) को दृश्य के लिए काम में लाया जाता था—कभी-कभी ईसा को उससे बाहर निकलते हुए दिखाया जाता था। स्वर्ग, नरक आदि के लिए मंच पर अलग-अलग स्थान नियत होते थे। यह कार्य मैन्सनों द्वारा किया जाता था। ये मैन्सन या प्रासाद दृश्य के लिए बने

१. रॉबर्ट पोटर् : 'द इगलिश मोरैलिटी प्ले', पृ० ७

२. प्रसाईंस निकोल : 'द टेक्नपेक्ट ऑफ द पियेटर', पृ० ६४ तथा जे० बी० प्रीस्टले : 'द स्टोरी ऑफ पियेटर'

स्थायी चिह्न होते थे जो रंगमंच पर विभिन्न स्थलों पर रख दिए जाते थे। इसके आगे रंगस्थली होती थी जहाँ नाटक खेला जाता था। स्वर्ग और देवताओं के अवतरण को दिखाने के लिए यान्त्रिक उपायों का प्रयोग होता था। इसके अतिरिक्त और भी कई चमत्कारपूर्ण दृश्यों का प्रदर्शन होता था, जैसे स्वर्ग और नरक के दृश्य, ईसा का पानी पर चलना, राक्षस द्वारा आग का निगलना आदि।

रेनेसाँ-काल में इटली में रंगमंचीय गतिविधियाँ तेज हुईं। इसके साथ क्लासिकल प्रभाव बढ़ा। इस काल में रंगद्वार का विकास हुआ और इसी समय दो प्रमुख रंगशालाएँ अस्तित्व में आई—एक तिएत्रो आलंपिको (१५८५) और दूसरी तिएत्रो फार्नोज (१६१८-१९)। ये दोनों रंगशालाएँ इतनी महत्वपूर्ण सिद्ध हुई कि बाद में सारे पाश्चात्य जगत् पर इनका प्रभाव पड़ा। एक तरह से इन्हें आधुनिक रंगमंच की जननी कहा जा सकता है।

इस काल में रंगमंच कला का पर्याप्त विकास हुआ। एक उपलब्धि यह थी कि जहाँ यूनानी काल में दृश्यसज्जा थी ही नहीं, रोमन काल में दीवारों की ही भलंकृत करने की पद्धति थी और नैतिक नाटकों के युग में खण्ड-चित्रों की दृश्यावली प्रस्तुत होने लगी थी, वहीं रेनेसाँ युग में दृश्यावली चित्रित करना बहुत लोकप्रिय हो चुका था।

मध्यकाल में रंगमंचीय गतिविधि के केन्द्र कई और क्षेत्र भी रहे हैं किन्तु इंग्लैण्ड में ऐलिजाबेथ के राज्यकाल में नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में महत्वपूर्ण कार्य हुआ। जब शेक्सपियर ने निखना शुरू किया तब ऐलिजाबेथन थियेटर पौनःपावस्था में ही था। इंग्लैण्ड में नीति-प्रधान नाटकों का युग समाप्त न हुआ था। किन्तु नाटककारों का वर्ग एक ऐसा सामने आया जिसने नाटक को एक नयी दिशा दी। इसमें शेक्सपियर का नाम तो अग्रसर है ही किन्तु उसके साथ ही साइली, जॉर्ज पील, किङ्ग रॉबर्ट ग्रीन, मार्लो आदि भी कम उल्लेखनीय नहीं हैं। इसी युग में शेक्सपियर के बाद वेन जॉन्सन, फ्रांसिस ब्यूमा, जॉन फ्लेचर, डेक्कर, वेस्टर आदि ने भी नाट्य-लेखन में महत्वपूर्ण योग दिया; किन्तु शेक्सपियर के सामने उनकी तेजस्विता प्रकट न हो सकी।

शेक्सपियर के पूर्ववर्ती नाटककारों के नाटक जिन रंगशालाओं में खेले गये उनका विकास सरायों के प्रांगणों में हुआ था। पहली स्थायी किस्म की रंगशाला १५७६ ई० में जेम्स बार्बेज ने लन्दन के बाहरी अंचल में खोली थी जिसका नाम थियेटर रखा गया था। वह मूलतः बड़ई था और उसका यह थियेटर मुख्यतः तकड़ी के ढाँचे से बनाया गया था। उसके बाद कई और रंगशालाएँ अस्तित्व में आईं, जैसे—कर्टन, रोज, स्वान, ग्लोब, फॉरचून, होप आदि। इनमें ग्लोब विशेष रूप से उल्लेखनीय है जिसे बार्बेज के पुत्रों ने

१५६६ में बनाया था। शेक्सपियर इसी से सम्बद्ध था। बीच में (१६१२ ई०) प्राग से नष्ट हो जाने पर पुनः निर्मित होकर यह रंगशाला १६४४ तक विद्यमान रही। प्रायः ये रंगशालाएँ घनिकों या अभिनेता-मण्डलियों के हाथ में थी। उदाहरण के लिए रोज, फॉरघून और होप एक प्रसिद्ध व्यवसायी फिलिप हेन्स्लो के अधिकार में थी जिन्हें उसने भाड़े पर दे रखा था। कामचोरी, घनाचार और रोग-सक्रमण की दृष्टि से इन्हे शहर में दूर स्थित किया गया था। शायद एक कारण यह भी था कि वहाँ नगर परिषदों की दखलंदाजी से बचा जा सकता था। नाटक लोकप्रिय था, पर नाटक खेलनेवालों को धावारा गिना जाता था। उच्च वर्ग के लोग नाट्य कला के संरक्षक बने, पर निम्नवर्ग के रंगकर्मियों से उन्हें परहेज भी था।

इनमें से कुछ रंगशालाओं के रेखाचित्र उपलब्ध हैं। स्वान के रेखाचित्र में स्पष्ट है कि रंगशाला की इमारत एक मीठी पूरी की संकल की प्रयत्न जैसा कि शेक्सपियर कहा करता था लकड़ी के गोले की संकल की होती थी। इसमें छज्जों की उठती हुई कतारें रहती थीं और नीचे एक गड्ढा होता था जो सराय के प्रांगणों की ही परम्परा में निर्मित होता था। विभिन्न रंगशालाओं में स्वभावतः रंगमंचों की रूपरेखा में अंतर होता था; यद्यपि उनकी प्राची छतें और उनका यवतिका से ढका भीतरी रंगमंच दोनों स्थायी रूप में बने होते थे। स्पष्ट ही यह एक ऐसी रंगशाला थी जो कलावन्तों के अभिनय के लिए बिल्कुल ठीक थी। इसमें रंगमंच इतना भागे बढ़ा हुआ होता था कि वह दर्शकों के बीच तक पहुँच जाता था।^१ शेक्सपियर से पहले रंगमंच के दो रूप थे—एक, मुक्ताकाशी खुला ढाँचा; दूसरा मन्दरूनी हॉल वाला। हॉल वाले रंगमंच वैयक्तिक होते थे। इनके रूपाकार के बारे में अधिक सूचनाएँ उपलब्ध नहीं हैं। इतना ही कहा जा सकता है कि वे आकार में बड़े नहीं होते थे। सार्वजनिक रंगशालाएँ, जैसा कि ऊपर कहा गया है, गोल होती थी, पर उनके भी आकार होते थे; जैसे वर्गाकार, पंचकोणीय और अष्टकोणीय। रंगमंच की आधारभूत रूपरेखा अधिक जटिल न थी। उसकी सामान्य विशेषताएँ ये थीः (१) विशाल मंच, (२) मंच की पृष्ठभूमि में दोनों ओर दरवाजे, (३) अभिनय के लिए ऊपरी कक्ष, (४) उसमें बनी लिडकिर्मा आदि।

कुछ छोटी-छोटी बातों में ऐलिजाबेथन थियेटर की प्रवृत्तियाँ रेनेसां थियेटर से मिलती-जुलती हैं। पूर्ववर्ती रंगमंचों की भाँति ऐलिजाबेथन थियेटर में भी भूतों, राक्षसों, भाग, घुमाँ आदि के प्रसंगों में गान्धक विधियों का प्रयोग होता था। बिजली और बादल का प्रभाव, देवों का भूमि पर अवतरण—

सभी का प्रदर्शन उसी परम्परा में होता था। खुले मंचों पर प्रदर्शन मध्याह्न में होते थे। हॉल में होने वाले प्रदर्शनों के लिए मोमबत्ती का प्रयोग होता था। सीनरी का प्रयोग अधिक नहीं होता था, पर रंगमंच पर शोभा-दृश्यों का प्रभाव न रहता था। नाटककार प्रायः किस खास कम्पनी के लिए लिखता था। इसलिए यह पात्र-रचना में प्रायः अभिनेताओं का ध्यान रखता था। कहा जाता है कि शेक्सपियर ने बार्बेज को देखते हुए कई चरित्रों की सृष्टि की थी। अभिनेताओं ने धीरे-धीरे अब प्रतिष्ठा अर्जित कर ली थी।

किन्तु ऐलिजाबेथन थियेटर की सारी गरिमा १६१६ ई० में शेक्सपियर के मरने से पहले ही क्षीण होने लगी थी। जेम्स प्रथम के राजत्व काल में प्यूरिटन (धुड़तावादी) लोगो का बोलबाला हुआ जो नाटक के पक्ष में नहीं थे। उन्होंने अपने उपदेशों में रंगमंच के अनेक दोष गिनाए और एक दिन १६४२ के प्यूरिटन पार्लियामेंट्री ऑर्डिनैन्स के द्वारा रंगशालाओं को बन्द करवाकर ही छोड़ा। मंच प्यूरिटनों के द्वारा घृणा का भाजन शेक्सपियर के ही जीवन काल में होने लगा था। उन्होंने इस समय के नाटकों की अनीश्वरवादी कहकर पुकारा और रंगशालाओं का अनाचार और पाप का भद्दा बताया : 'निस्सन्देह ही आप किसी पाप का नाम ले सकें जो इस गन्दे नाले में खुलकर न होता हो—चोरी और छिनालपन, धमण्ड और उड़ाकपन, शैतानियत और ईश्वर-निन्दा—भरक के ये तीनों जोड़े कुत्ते वहाँ सदैव भौकते रहते हैं; बहूतों को काट भी लेते हैं; ऐसा काट लेते हैं कि वे कमी अच्छे नहीं हो पाते।' मजे की बात यह है कि तब शेक्सपियर जैसे जीवन्त नाटककार नाट्य लेखन में लगे थे। फिर भी धर्मोद्देशकों की दृष्टि में नाटक यही सिखाते थे कि 'अपने पति और पत्नी को कैसे धोखा दिया जाय, कैसे भूठ बोला जाय, कैसे वेश्यावृत्ति की जाय, कैसे दूसरों के पास अपनी प्रेमिकाओं को पहुँचाया जाय, कैसे उनका सतीत्व हरण किया जाय, ... कैसे हत्या की जाय, जहर दिया जाय; कैसे राजाओं की अवज्ञा की जाय, विद्रोह किया जाय, खजानों को लूटा जाय ...'।^१

वस्तुतः स्थिति ऐसी थी कि प्यूरिटनों की दृष्टि में चाहे सैकड़ों शेक्सपियर भी उस समय होते, रंगमंच उन्हें ऐसा ही दिखाई देता। परिणाम यह हुआ कि रंगमंच मृतप्राय होकर रह गया। जेम्स प्रथम और चार्ल्स प्रथम के राजत्व काल में वास्तविक नाटक खत्म हो गया और उसका स्थान पर छद्मवेशी—मास्क—लोकप्रिय हो गये। ये नाटक छद्मवेशी चेहरे लगाकर खेले जाते थे। ये रेनेसां युग में इटली में आविर्भूत हुए थे; सोलहवीं शताब्दी में फ्रांस में प्रचलित

१. फोल्डान चेनी : रणमंच, पृ० ३५१

२. वही, पृ० ३५२

हुए और फिर इंग्लैण्ड के राजदरबारों में। ऐलिजाबेथ ने स्वयं इन नाटकों में रुचि ली थी। ये विशेषतः दरबारी मनोरंजन के लिए लिखे जाते थे—प्रायः इनके लेखक कवि हुआ करते थे जिससे इन नाटकों का ठाँवा गीत और नृत्यात्मक होकर रह गया। इसके बाद में ओपेरा और बैले को प्रोत्साहन जरूर मिला पर नाटक की आत्मा एक तरह बुझकर ही रह गयी।

इसी समय फ्रांस और जर्मनी रंगमंचीय गतिविधि के केन्द्र बने। १६०० ई० के लगभग पेरिस में एक ही रंगशाला थी 'होस्टल दे बुरगॉन'। १६२६ में 'मेलाइन' और १६३४ में तीन टेनिस काटों को रंगमंच के लिए अधिकार में लिया गया। पियरे कॉर्नेली, रेसीन, बॉल्लेयर, मोलियर आदि ने फ्रांसीसी नाटक और रंगमंच को शक्ति प्रदान की। फिर भी रंगमंच विलासी दरबारियों, धारांगनाओं, और नोतिखुवे कलाकारों के हाथ में था। और इसके बाद रंगमंच बैले, ओपेरा, चमत्कारों और महान् अभिनेताओं के हाथ में चला गया। फ्रांस और इटली में बैले और ओपेरा विशेष रूप से लोकप्रिय हुए और गैरिक जैसे अभिनेताओं ने रंगमंच को महत्त्वपूर्ण योगदान दिया।

जर्मनी की रंगशाला बहुत समय तक सामान्य स्थिति में रही। १५०० से १८०० तक का काल उसके लिए बिल्कुल प्रारम्भिक काल कहा जा सकता है। मंच के नाम पर खाली कमरे या खूबतरे थे। अभिनय भी विद्वकों जैसा था। फिर भी यह अनगढ़ रंगमंच मध्ययुग में सारी जर्मनी में सक्रिय था। वहाँ भी या तो धार्मिक नाटकों का प्रचलन था या ग्रामीण समाज में निम्न स्तरीय हास्य नाटकों का बोलबाला। किन्तु धीरे-धीरे बाहरी प्रभावों और अन्दरूनी प्रयासों से कलात्मक जागरूकता का भाविवर्धित हुआ। इसका एक जीता-जागता उदाहरण था लेस्सिंग (१६२६-८१) का लेख संग्रह *हैम्बर्ग ड्रेमेटर्जी* (हैम्बर्ग नाट्यशास्त्र—हैम्बर्ग का नाम साथ इसलिए जुड़ गया क्योंकि यहीं १७६७-६९ में प्रथम जर्मन राष्ट्रीय रंगशाला की स्थापना की जा रही थी और इसी समय लेस्सिंग के ये निवन्ध छपे थे)। वह स्वयं एक नाटककार था, और रंगमंच को एक नया रूप देने का पक्षपाती था। इस खुशोशी को गेटे और शिलर ने स्वीकार किया। लेस्सिंग के बाद परवर्ती नाटककारों की साहसिकता और क्रियाशीलता को व्यक्त करने वाला युग स्तर्म ग्रंड ब्रॉग के नाम से अभिहित हुआ। गेटे (१७४९-१८३२) और शिलर (१७५९-१८०५) दोनों कवि और उन्होंने नाटक को काव्यात्मक ऊँचाइयों तक पहुँचाने में महत्त्वपूर्ण भूमिका निभाई। दोनों के प्रयासों से रंगमंच ने पर्याप्त प्रगति की। इसी समय ओडर और इफ्लैण्ड ने अभिनय में नयी प्राण-प्रतिष्ठा की और सर्वत्र कलाकार की

भूमिका भदा की ।

उन्नीसवीं सदी के कुछ प्रारम्भिक दशक पाश्चात्य रंगमंच के इतिहास में बहुत विशिष्ट नहीं रहे । इन्हीं वर्षों में कई स्वच्छंदतावादी कवियों ने नाट्य की ओर प्रवृत्ति दिखाई, पर वे रंगमंचीय उपलब्धियों के अभाव में असफल सिद्ध हुए । रंगमंच के क्षेत्र में सबसे महत्वपूर्ण घटना १८३० की एक रात को घटी जब विकटर ह्यूगो (१८०२-१८८५) का नाटक हरनानी के प्रदर्शन ने उद्यम-पुलक मचा दी । ह्यूगो ने क्लासिक रूढ़ियों को भंग कर दिखाया । इसमें भी पूर्व १८२७ क्रॉमवेल की भूमिका में वह महत्वपूर्ण घोषणा कर चुका था । ह्यूगो नाटककार की अपेक्षा कवि था; पर उसके साहित्यिक प्रयोगों ने रंगमंच को नयी प्राणवत्ता दी । उसके बाद इयूमा ने महत्वपूर्ण योगदान दिया । फलतः रंगमंच पर स्वच्छंदतावादी प्रवृत्तियाँ हावी हो गयी । पर उसी के साथ ही सुरचित नाटकों का जन्मदाता यूजीन स्काइन (१७६१-१८६१) भी लोकप्रिय नाटककारों में था जिसका मुख्य उद्देश्य रंगमंच पर प्रभावशाली और चकित करने वाले दृश्यों और नमूने के चरित्र उपस्थित करना मात्र था । उन्नीसवीं शताब्दी के अन्त तक इस तरह के नाटक छोटी-छोटी नाट्यशालाओं में खेले जाते रहे । रंगमंच पर परम्परा और रूढ़ि की माँग धीरे-धीरे घटती गयी । अभिनय और प्रकाश योजना में भी कला के नये आयाम उभरे ।

नूतन रंगमंचीय अवधारणाओं तथा दृष्टियों के लिए बीसवीं शती रंगमंच के इतिहास में अविस्मरणीय रहेगी । यह शती रंगमंच के क्षेत्र में विद्रोह की शती कही जा सकती है । इस समय थोड़े-थोड़े अन्तराल के बाद रंगमंच के क्षेत्र में निरन्तर नयी-नयी विचारणाओं का प्रवेश होता गया । इस युग में पहली बार उन रंगचेताओं का आविर्भाव हुआ जिन्होंने अपने रंगदर्शन से थियेटर कला को नया उन्मेष दिया । एडोल्फ ग्रिपिया और गोर्डन क्रैग ने रंगमंच के व्यावहारिक पक्ष को अपने चिन्तन से प्रभावित किया । क्रैग ने यथार्थवादी विधि का विरोध किया—वह एक ऐसे रंगमंच का स्वप्नदृष्टा था जिसकी दृष्टि में रंगमंच एक मन्दिर था । इसी युग में परिचालक की कला का विकास हुआ—रेनहार्ट, मेयरहोल्ड, स्तानिस्लावस्की, ब्रेख्त ने अपने निर्देशनों से रंगमंच को नयी दृष्टि दी । एक और महत्वपूर्ण बात यह थी कि रंगमंच इस समय कला के कई बादों के प्रभाव में आया । यथार्थवाद, प्रतीकवाद, प्रभाववाद, अभिव्यक्तिवाद, अतिप्राकृतवाद, दादावाद, घनवाद, निर्माणवाद—सभी से रंगमंच प्रभावित रहा । सारी सदी का रंगमंच इन्हीं बादों के घेरे में विकसित हुआ है और उसका सारा स्वरूप इन्हीं पर निर्भर करता है ।

रंगमंच : वादों और विशेषणों के घेरे में

७

रंगमंच की सारी पुरानी परिभाषाएँ धाज जैसे मिट गयी हैं। पश्चिम में रंगमंच उन्नीसवीं शती के साथ मात्र सजा बनकर नहीं रह पाया, उसके साथ कई विशेषण जुड़ गये जैसे—स्वच्छंदतावादी, यथार्थवादी, अभिव्यक्तिवादी, अति-यथार्थवादी, प्रतीकवादी, विसंगतिवादी आदि। इस प्रकार सारा रंगकार्य वादों के घेरे में घिरा दिखाई देता है। एक युग था जब रंगमंच मनोरंजन का पर्याय था, अब वह एक पूरी सदी से प्रतिबद्ध है और एक सुविचारित चिन्तन और कला-दृष्टि से संपृक्त है। किसी समय क्लासिकल प्रवृत्तियों का बोलबाला था; तब रंगमंच पर नियन्त्रण, व्यवस्था, आदर्श, मर्यादा आदि प्रवृत्तियों पर बल दिया जाता था। फिर स्वच्छंदतावादी प्रवृत्तियों के साथ काव्यात्मक तत्त्व, विचार स्वातंत्र्य, प्रकृति-प्रेम, तीव्र संवेदना प्रेरित स्वप्न और यथार्थ का विलक्षण समन्वय दृष्टिगत हुआ। और उसके बाद तो साहित्य और कला के क्षेत्र में निरन्तर १०-१५ बरसों के अन्तराल के साथ कोई न कोई नया वाद जन्म लेता रहा जिसने नाटक और रंगमंच को भी प्रभावित किया और उसे नयी दिशा दी।

यद्यपि स्वच्छंदतावाद का काल १८००-१८५० माना जाता है, पर उसकी प्रवृत्तियाँ अठ्ठारहवीं शती में ही सक्रिय हो चली थी। इस काल में विचार-धाराओं में एक क्रान्तिकारी परिवर्तन आने लगा था। उदाहरण के लिए तर्क और बौद्धिकता के विरोध में सहज प्रवृत्ति को मानव और चिन्तन और कर्म का आधार स्वीकार किया गया; सामाजिक और राजनैतिक प्रणालियों के प्रति शका का भाव पैदा हुआ और इसी के साथ मानव की समानता और स्वतन्त्रता का आदर्श पनपा। वस्तुतः यह एक ऐसी वेचनी का युग था जिसको लाने में औद्योगिक विकास और फ्रांसीसी राज्यक्रान्ति का बहुत बड़ा हाथ था। वस्तुतः महामारी, सामाजिक गतिशीलता, अभाव और औद्योगिक क्रान्ति के

बीच एक नया आदमी पैदा हो रहा था जो ग्रन्थियों के प्रति सजग और मुखर था। दूसरी ओर उसके स्वप्न, आशा और आकांक्षाएँ समाजवाद का बीज-वपन कर रही थी।

युवा शक्ति की आशाओं और आकांक्षाओं ने, विचारों की उड़ान और आदर्शों ने, विश्वमानव और विश्व मैत्री की भावनाओं ने, मथारों और भ्रमों ने स्वच्छंदतावाद का संस्कार किया था। साहित्य और कला के क्षेत्र में यह ऐसे मनोमय जगत् का प्रतीक था जिसके पास भावों का अपार वैभव था, आत्म-अभिव्यक्ति के लिए अद्भुत प्यास थी। उनसे पूर्व यह विचारधारा मान्य थी कि सब कलाएँ अनुकृति पर निर्भर करती हैं। किन्तु स्वच्छंदतावादियों ने कला और साहित्य के साथ आत्म-अभिव्यक्ति को जोड़कर दिखाया। उनके लिए कृति-अनुकृति मात्र न होकर आन्तरिक अभिव्यक्ति का माध्यम थी जिसमें भाव-बाहुल्य और उनकी स्वतः-प्रवर्तितता मुख्य थी। स्वच्छंदतावादी साहित्यकार भावना के प्लावन के साथ आत्मा की अोजस्यता और युवा शक्ति के स्वानुभव से अभिमूत थे और उन्होंने जगत् को कल्पना की उस रंगीनी से देखा जिससे उसका एक मिन और असामान्य रूप उभरकर आया।

जहाँ तक नाटक का प्रश्न है, शेक्सपियर ने स्वच्छंदतावाद को महत्वपूर्ण देन दी; किन्तु उसका प्रभाव दूसरे देशों में ही अधिक मुखर हुआ। इंग्लैण्ड में शेली (सेंसी), कीट्स (ओथो ड प्रेट), बाइरन (मैफेड), वर्डस्वर्थ (बोर्डरर्स), राबर्ट साउदे-कोलरिज (ब फाल ग्राव रोबसपियर) आदि कवियों ने नाटक लिखे, पर वे आत्मपरकता, नाटक और काव्यतत्त्व के अलग-अलग और रंगमंच के अज्ञान के कारण असफल सिद्ध हुए। १८०० ई० के आसपास जब स्वच्छंदतावाद ने जर्मनी में प्रवेश किया तो वहाँ नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में अनेक सिद्धियाँ सामने आयीं। लेस्सिंग, गेटे और शिल्लर ने नाट्य रचना में महत्वपूर्ण योग दिया। जब स्वच्छंदतावादी आन्दोलन जर्मनी में समाप्त हो रहा था, तभी फ्रांस की घरती पर उसका अमला चरण पड़ा। नेपोलियन ने स्वच्छंदतावाद और रंगमंच को दबाने की कोशिश की, किन्तु उसके पतन के बाद विक्टर ह्यूगो, अलेक्जेंडर ड्यूमा, म्यूसे (१८१०-५७) ने नाटक के क्षेत्र में स्वच्छंदतावाद को प्रतिष्ठित किया।

स्वच्छंदतावादी नाटककारों ने शाश्वत और अद्भुत, आदर्श और मूर्त की तलाश में कथानक के रूप में प्रायः इतिहास को ही चुना। इतिहास का स्थूल कंकाल प्रस्तुत करने की अपेक्षा उन्होंने घटनाओं और पात्रों को रक्त और मांस से युक्त किया। उनकी अवधारण में उन्होंने आत्मिक शक्ति और नियति के दाय को स्वीकार किया। नाट्यशिल्प के क्षेत्र में भी महत्वपूर्ण परिवर्तन हुए। नाटककारों ने कई क्लासिकल रूढ़ियों को तोड़ा। उदाहरण के लिए उन्होंने

देश, काल और प्रभाव की अन्वितियों पर विशेष ध्यान नहीं दिया और नाटक की अवधारणा काल की परम्परा में प्रवहमान क्रियाकलाप के रूप में की जिसमें सामग्री और दृश्य के संचयन में पर्याप्त स्वाधीनता बरती गयी। स्वच्छंद-वादी नाटककारों ने माघों के साथ ही पात्रों, स्थितियों और संवादों के बाहुल्य पर बल दिया। इस प्रकार की बहुलता के कारण ही उनका नाट्य लेखन अनेक मनोदशाओं, भावों, अभिप्रायों और घावेगों, दूसरी ओर अनेक कथानकों, कथ्यों और चरित्रों को लेकर बहुत जटिल हुआ दीखता है। क्लामिकल नाटक में जहाँ समरूपता के दर्शन होते हैं, वहाँ स्वच्छंदतावादी नाटक वैविध्य से प्रस्त है। उनमें शीघ्र और कारण्य का अद्भुत समन्वय मिलता है। इस प्रकार की आन्तरिक दुनावट भावनाओं में ही नहीं, पात्रों और प्रसंगों में भी मिलती है। भावना पर अधिक बल देने के कारण स्वच्छंदतावादी नाटक भावुकता तथा इंद्रिय संवेदनों से परिपूर्ण दिखाई देता है। फिर भी कल्पना, सौन्दर्य भावना और सामान्य की अपेक्षा असामान्य को महत्त्व देने की दृष्टि से उसे विलक्षण ही कहा जा सकता है।

यही रोमानी दृष्टि रंगमंच पर भी उभरकर सामने आई। डेविड गैरिक (१७१६-१७७६) यद्यपि रोमानी अभिनेता नहीं था, पर समस्त योरप में उसके अभिनय का प्रभाव फैला। बाद में रोमानी अभिनेता ऐडमंड कीन ने स्वच्छंदतावादी अभिनय शैली का विकास किया। शेल्डान चेनी के इन शब्दों से स्वच्छंदतावादी अभिनय का उसकी देन को आँका जा सकता है : 'यदि ऐडमंड कीन को रोमांसवादी काल का उत्तम अभिनेता माना जाय तो यह भी स्वीकार करना होगा कि इस काल में अभिनय के क्षेत्र में भी नवीन पंथ तैयार हुए।' रोमांसवादी नाटकों के लक्ष्य को वह पूरा-पूरा समझता था और इसीलिए अभिनय की कला को वह इतनी ऊँचाई तक ले गया कि पहले की प्रायः सभी अभिनय-परम्पराएँ झूठी पड़ गयीं। कॉलरिज ने लिखा है : 'कीन को अभिनय की मुद्रा में देखना ऐसा ही है जैसे शेक्सपियर की रचनाओं में बिजली की चौध में हृदयंगम करना।' कीन ने अभिनय की मव्यता में प्रकृति की स्वाभाविकता का सामंजस्य किया; और अभिनय करते समय कदाचित् नाटककार की भावनाओं से भी अधिक गहराई तक पहुँचा। उसको पात्रों के अंतःकरण की सूक्ष्म और सच्ची पहचान थी और इसीलिए वह उन्हें अभिनय में साकार भी कर पाया। 'रंगमंच से परे भी उसका जीवन ऐसा ही था—प्रसर, प्रमत्त और निबंध।' फ्रांस में ताल्मा, क्लेरन, लेमैत्री तथा जर्मनी में लुडविग देब्रा-यन्त ने भी कीन की भाँति ही अभिनय को नये आयाम प्रदान किए। 'लुडविग

देवप्रान्त में भी हमें वही उन्माद, वही सम्मोहन और वही चमत्कार देखने को मिलता है जो ऐडमंड कोन में ।^१ फ्रांसीसी अभिनेता ताल्मा ने अभिनय में एक क्रान्ति की। इसी काल में स्वच्छन्दतावादी अभिनेताओं में फ्रेडरिक लेर्मन्नी ने अति-नाटको के अभिनय में प्रेक्षकों को मंत्रमुग्ध किया। स्वच्छन्दतावादी अभिनेताओं के लिए अभिनय उनका जीवन था। और सबसे विचित्र बात स्वयं उनका जीवन था। वस्तुतः रोमांसवादी धारा का अभिनेता भी एक अजीब प्राणी होता था। 'उसके बाल लम्बे, उलझे तथा प्रायः काले होते थे जिनकी पृष्ठभूमि में उसका चेहरा पीला और पतला दिखाई पड़ता था। आँखें उदास और गहरी होती थीं तथा भीहूँ काली और खिची-खिची-सी। उसकी मुस्कराहट में भी एक खास दर्द, एक खास कड़वाहट होती थी और उसके ओठ हिलते-से जान पड़ते थे। वह लम्बा-सा रोमन लबादा पहनकर अपने मित्रों के बीच एक अजब आडम्बर अथवा कृत्रिमता के भाव से विचरता था—अत्यन्त उदास, खोया-खोया-सा, कभी-कभी हँस भी देता था—एक अत्यन्त खोलती और जुगुप्सित-सी हँसी।'^२

स्पष्ट है कि स्वच्छन्दतावादी अभिनय में अनुभूति की एक विचित्र गहराई थी और उसके माध्यम से अभिनय का एक ऐसा रूप सामने आया जिसमें अभिनेता की सफलता ओता के सामने गन्ध, विपादपूर्ण और काव्यमय दीखने में निहित थी। निश्चयतः स्वच्छन्दतावादी अभिनय ने अतिरंजना, भावुकता, प्रचण्ड उन्मत्त मगिमा की ही अधिक प्रश्रय दिया। कहा जाता है स्वच्छन्दतावादी अभिनेता मंच पर एक विशेष मुद्रा में प्रवेश करते थे और सम्वादों की प्रदायगी में बड़े प्रभाव से काम लेते थे। जब बोलते-बोलते सम्वाद एक निश्चित पारोह पर पहुँच जाता था, तो अन्तिम पंक्ति पर हुए धमाके के साथ दाहिनी बांह उठाकर अभिनेता बहिर्गमन कर जाता था।

रंगमंच के क्षेत्र में स्वच्छन्दतावाद की बहुत बड़ी देन नहीं रही है। किन्तु रंगमंच में इस काल में कई ऐसे परिवर्तन हुए हैं जो स्वच्छन्दतावाद के साथ जुड़े हैं। एक परिवर्तन यह था कि बड़ी रंगशालाओं के प्रति आकर्षण बढ़ा। यह स्वामाधिक था क्योंकि औद्योगिक क्रान्ति के बाद प्रेक्षकों की संख्या निरन्तर बढ़ती जा रही थी। दूसरी बात यह थी रंग-पल्लव (ऐग्रन) और मंचाप्र द्वारा समाप्त होते गये। इससे पर्दे का उपयोग बढ़ा। अब स्थिर दृश्यों को छिपाने, मध्यान्तर और अंक विभाजन को द्योतित करने के लिए पर्दा महत्वपूर्ण उपकरण के रूप में प्रतिष्ठित हुआ। दृश्य-सज्जा में पुरातत्व विषयक तथा शानदार भडकीले तत्वों का समावेश मुख्य हो गया जिसमें यथार्थ के लिए बहुत

१. मोल्डान बेनी - रंगमंच, हिन्दी अनुवाद, पृ० ५१२

२. वही, पृ० ५१३

गुजाइश नहीं थी। गैस लाइट के प्रयोग के साथ एक नया कलात्मक माध्यम स्वच्छन्दतावाद के हाथ आ गया जिससे मंच पर कई अद्भुत उपलब्धियाँ सम्भव हुईं। प्रकाश को मन्द करने, बिल्कुल धँधेरा कर देने या उससे स्वप्निल दृश्यों की सत्याभासी सृष्टि करने में गैस लाइट विशेष रूप से सहायक हुई। इसके बाद जब बिजली के प्रकाश का उपयोग शुरू हुआ तो रंगमंच की दुनिया ही बदल गयी।

हमारे देश में स्वच्छन्दतावादी रंगमंच की यह परम्परा पारसी रंगमंच में मुखर हुई। दुर्भाग्य से पारसी मंच उसका विकृत रूप बनकर ही उभरा। हिन्दी के नाटककारों ने उसकी घोर उपेक्षा और निन्दा की। प्रसाद ने स्वच्छन्दतावादी नाटक लिखे, पर पारसी रंगमंच के पास नहीं फटके; उससे प्रभावित हुए, पर उसके समानान्तर कोई स्वच्छन्दतावादी परिष्कृत रंगमंच न दे सके।

स्वच्छन्दतावाद के साथ यथार्थवाद नाटक, और रंगमंच का मुख्य स्वर बना। कुछ आलोचकों का विचार है कि यथार्थवाद का जन्म स्वच्छन्दतावाद की प्रतिक्रिया में हुआ। इससे भी भिन्न एक विचारधारा यह भी है कि यथार्थवाद स्वच्छन्दतावाद का औरस पुत्र है। इस मतवाद में न पढ़कर हम इतना कह सकते हैं कि यथार्थवाद का जन्म नयी सामाजिक, राजनीतिक और वैचारिक परिस्थिति का परिणाम है। उन्नीसवीं शताब्दी में विश्व सामाजिक, राजनीतिक और वैचारिक परिवर्तन के एक नये दौर से गुजरा जिसमें स्वच्छन्दतावाद के स्वप्निल भावार्थ व्यावहारिक-से लगने लगे। यह युग एक और मध्यम वर्ग के विकास और जनतन्त्र के उदय का युग था, दूसरी ओर वैज्ञानिक दृष्टि का। जनतन्त्र की भावना के साथ जन-साधारण का महत्त्व बढ़ा और विज्ञान के साथ व्यक्ति के विश्लेषण का। लोकतन्त्र ने नाटक को नये विषय दिये, विज्ञान ने यथार्थ की पहचान। यथार्थवादी नाटककारों—इब्सेन, (१८२८-१९०६), होप्टमान (१८६२-१९४६), चेखव (१८६०-१९०४)—सभी में वैज्ञानिक दृष्टि विद्यमान थी। जोला को विज्ञान से विशेष लगाव था; स्ट्रिड-बर्ग कई रासायनिक प्रयोगों और मनोविज्ञान में निरत रहा; इब्सेन अतः-प्रज्ञा से ही वैज्ञानिक दृष्टि प्राप्त थी। चेखव ने आयुर्वेद की शिक्षा ग्रहण की थी और डॉक्टर को उसने बड़े मनोयोग में पढ़ा था। इस प्रकार वैज्ञानिक दृष्टि के कारण यथार्थवादी नाटककारों की दृष्टि मानव, जीवन और जगत् के प्रति वैज्ञानिक थी। विज्ञान ने उन्हें वस्तुपरकता, निर्व्यक्तिकता, और यथा-तथ्य विवरण की प्रवृत्ति दी। पर वैज्ञानिक मानव की व्याख्या भी रसायन या

भौतिक विज्ञान के नियमों के अनुसार करने लगा था; इब्सेन, चेखव आदि नाटककार विज्ञान के यथार्थ से भी आगे बढ़े। १८६७ में मार्क्स ने एक नयी सामाजिक अवधारणा प्रदान की जिसने नाटक की एक सही वैचारिक आधार प्रदान किया। इसके फलस्वरूप नाटक में एक और स्वच्छन्दतावाद के प्रतिक्रिया-स्वरूप आदर्श, आत्मपरकता, भावुकता, कल्पना, भव्यता, अतीत-प्रेम आदि का तीव्र विरोध हुआ, दूसरी ओर यथार्थ, अनुकूलि, समस्या, जन-साधारण आदि का महत्त्व बढ़ा।

यथार्थवाद का आन्दोलन १८५० के आसपास जोरों पर आया। स्वच्छन्दतावाद इसके लिए पहले ही रास्ता बना चुका था। यूजीन स्काइब, ड्यूमा आदि की देन भी इस दिशा में कम महत्त्वपूर्ण नहीं रही; किन्तु यथार्थवाद के प्रवर्तन का वास्तविक श्रेय नाटक के क्षेत्र में इब्सेन को जाता है। इंग्लैण्ड में पितरो (१८५५-१९३४), हेनरी आर्थर जोन्स (१८५१-१९२६), जॉन गाल्सवर्दी (१८६७-१९१३), जॉर्ज बर्नार्ड शॉ (१८५६-१९५०) ने तथा रूस में गोगोल (१८०६-१८५२) तथा तुर्गेनेव (१८०८-१८८३) ने इसमें महत्त्वपूर्ण योगदान दिया। इसी की एक शाखा के रूप में जोला (१८४०-१९०२) ने प्रकृतवाद को जन्म दिया; किन्तु अपने उपन्यास घेरेसे रेस्विन के नाट्य रूपान्तर के बावजूद भी उसे नाटककार के रूप में कोई विशेष सफलता नहीं मिली। प्रकृतवाद के सफल नाटककार के रूप में मात्र हेनरी बीक (१८७८-१९३८) का स्मरण किया जाता है। बाद में प्रकृतवाद का समावेश यथार्थवाद के अन्तर्गत ही हो गया।

यथार्थवादी नाटककारों की विचारधारा वस्तुतः उनके अपने युग से उपाजित विचारधारा थी। इस विचारधारा के कारण साहित्य विज्ञान का रसात्मक प्रतिरूप बना। जीवन और मानव की व्याख्या के लिए उसने वे मानदंड खोजे जिनके अनुसार मनुष्य और उसका आन्तरिक जगत् सहज है; उसका व्यवहार उसकी प्रकृति और परिवेश पर निर्भर करता है। इसीलिए मनुष्य को समझने के लिए उसकी पृष्ठभूमि को समझना अनिवार्य है। इस वैचारिक आधार को लेकर यथार्थवादी नाटककारों ने मानव-इच्छाओं, आर्कांशाओं, दुर्बलताओं, कृंताओं के सामने अपना दर्पण टिकाया जिससे समाजशास्त्रीय दृष्टि का विकास हुआ। नाटककार सुधार, विद्रोह और स्वातन्त्र्य की भावना से प्रेरित था क्योंकि उसने अपने ऊपर एक वैचारिक दायित्व ओढ़ लिया था।

नाट्य-लेखन में जिस प्रकार एक प्रकार का परिवर्तन यथार्थवाद के नाम से आया, उसी प्रकार रंगमंच के क्षेत्र में भी एक नये युग का समारम्भ हुआ। १८४३ में वेस्ट रंगशालाओं की परम्परा समाप्त हुई और उसके साथ ही छोटी रंगशालाओं का प्रचलन हुआ। रंगशालाएँ कृत्रिम और राजसी अभि-

वाद की प्रतिक्रिया में उन्नीसवीं शती के उदय के साथ प्रतीकवाद, अभिव्यक्तिवाद, प्रतियोग्यवाद, विसंगतिवाद आदि कई विचार-आन्दोलनों को जन्म दिया ।

१८६० में कवि पॉल फोटें द्वारा पेरिस में थियेटर द' आर्ट की स्थापना के साथ ही नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में महत्वपूर्ण प्रतिक्रिया प्रारम्भ हुई । यह थियेटर प्रतीकवाद का प्रबल समर्थक था । प्रतीकवादी विचारधारा के पीछे एक निश्चित जीवन-दर्शन था । प्रतीकवादियों का विचार था कि चरम सत्य का साक्षात्कार केवल इन्द्रियों और तर्क से सम्भव नहीं है । सत्य को अन्तःप्रज्ञा से ही ग्रहण किया जा सकता है । इसीलिए उसकी अभिव्यक्ति भी सीधी और सरल नहीं है । कोई भी नाट्य कृति इस दृष्टि से एक महत्वपूर्ण उपलब्धि होती है । सुप्रसिद्ध प्रतीकवादी कवि-नाटककार मोरिस मेटर्लिक (१८६२-१९४६) का कहना है कि नाट्य कृति का अपना दार्शनिक सौन्दर्य होता है, एक विशेष चिन्तन । उसमें हमारे अन्तर और बाह्य का भावात्मक चित्रण होता है । नाटक का लक्ष्य यद्यपि मानवीय क्रिया-व्यापारों को प्रस्तुत करना होता है; किन्तु उसकी वास्तविक सिद्धि परम सत्य से सम्बद्ध अन्तःप्रज्ञा को संप्रेषित करने में है जिसे शब्दों में ठीक-ठीक व्यक्त करने की अपेक्षा केवल प्रतीकों में व्यंजित किया जा सकता है । पियरे बिक्सडें ने अपने नाटक की भूमिका में इस बात पर बल दिया है कि प्रत्येक नाट्य रचना एक संश्लेषण (सिन्थेसिस) है जिसमें मनोभाव असामान्य सघनता लिये हुए भवतरित होते हैं । कवि उन्हें अलौकिक प्रेरणा से अनुप्राणित करता है और वे एक संपूर्ण विद्व को उद्घाटित करते हैं जिसमें सारा स्थूल जगत् स्वप्नित स्थापत्य ग्रहण कर लेता है ।

वस्तुतः प्रतीकवाद स्वच्छंदतावाद का ही एक परिष्कृत नवोन्मेष था । यह यथार्थवाद की भाँति यथार्थ के कृत्रिम स्थूल स्वरूप के प्रत्यंकन को मान्यता देने के बजाय उसमें कल्पना, अभ्युत्थान और काव्य का समाहार करता है । अभिव्यक्ति के सन्दर्भ में प्रतीकवाद सीधे और सरल आधिक माध्यम को महत्व नहीं देता बल्कि उसके लिए प्रतीकों की अतिव्यापकता को स्वीकार करता है । उसका लक्ष्य अमूर्त भावों को ऐसे प्रतीकों से आवृत्त करना रहा है जो इंद्रिय संवेगों के आधार पर संवेद्य बन सकें । उनकी दृष्टि में प्रतीक एक ऐसी वस्तु या कार्य है जिसके आन्तरिक और बाह्य दोनों मूल्य होते हैं । इसलिए प्रतीक, चाहे वह कला में हो या नाटक में, वह कई मूल्यों का केन्द्र होता है और वह अर्थ के कई स्तरों को उजागर करता है । प्रतीकवाद ने नाटक और रंगमंच पर पर्याप्त प्रभाव डाला । मेटर्लिक (१८६२-१९४६), रोस्तॉ (१८६८-१९१८), हॉफ-मैन्सल (१८७३-१९२६), हॉप्टमान (१८६२-१९४६), क्लॉडेल (१८६८-१९५५), मेड्स (१८६५-१९३६), आँस्कर वाइल्ड (१८५५-१९००) आदि

ने प्रतीकवादी नाट्य रचना में महत्त्वपूर्ण योग दिया। इन नाटककारों ने मानवता, धर्म, नीति, आत्मिक चेतना, सत्य, सौन्दर्य और रहस्यानुभूति को अपना कथ्य बनाया। भीड़ के जीवन से अलग इन्होंने व्यक्ति के रहस्यमय सौन्दर्य-जगत् और अन्तर्मन की गहराइयों में उतरने का प्रयास किया और अपने नाटकों में स्थूल यथार्थ से भिन्न एक आत्मिक यथार्थ की रचना की।

यह रंग-दार्शनिकों का युग था। पिरादेलो और स्ट्रिडबर्ग पहले ही नाटक को वैचारिक दिशा-संकेत दे चुके थे। अण्पिया और ज़ेग के सारे रंगीय क्रिया-कलाप यथार्थवाद की जड़ उखाड़ने में लगे थे और रंगमंच पूर्णतः कला-आन्दोलनों की गिरफ्त में आ चुका था। अण्पिया (१८६२-१९२८) और ज़ेग (१८७२-१९६६) यद्यपि प्रतीकवादी न थे, पर वे उनकी परम्परा में ही थे। अण्पिया विभिन्न दृश्य तत्त्वों के बीच एक मूलभूत एकता का पक्षपाती था। उसने प्रकाश का प्रयोग संगीत की भाँति कर दिखाया। ज़ेग सरल दृश्य-सज्जा, वेशभूषा और प्रकाश-योजना का पक्षपाती था। उसने एक ऐसे मंच का स्वप्न देखा था जिसे मन्दिर की संज्ञा दी जा सके। उसने मंच पर ऐसे दृश्य विधान को जन्म दिया जो अपनी कलात्मक एकता से एक विशेष मनोदशा की उपलब्धि में सहायक हो। इसी परम्परा को आगे बढ़ाते हुए प्रतीकवादियों ने रंगमंच पर आध्यात्मिक सत्याभास का सर्जन करना अपना मुख्य लक्ष्य बनाया जो एक प्रकार का सम्मोहन पैदा कर सके। वे कृत्रिम दृश्यावली के पक्ष में नहीं थे, बल्कि उसका प्रयोग नाटकीय काव्य द्वारा सजित सुन्दर सत्याभास को बनाये रखने में करना चाहते थे। इसके लिए वे संगीत का भी प्रचुर उपयोग करते थे। उनका विश्वास था कि नाटक और रंगमंच को एक शाश्वत आध्यात्मिक अर्थ देने के लिए सारी प्रस्तुति को एक आत्मा प्रदान करना जरूरी है और यह सभी सम्भव है जब उसके मूल में एक केन्द्रीय भाव हो। यह केन्द्रीय भाव भौतिक जगत् के स्थूल सत्त्वों की अपेक्षा रहस्यात्मक-काव्यात्मक जगत् का बोधक था। और इस सबके लिए प्रतीकवादियों ने भावों को गोचर रूप देने का प्रयास किया; दृश्य विधान को अधिक कलात्मक बनाया, अभिनय पर विशेष बल दिया। संक्षेप में कहें तो प्रतीकवाद ने काव्यात्मक रंगमंच की रचना की।

कहा जाता है कि अभिनय और दृश्य सज्जा की प्रतीकवादी प्रणाली ने रंगमंच का सत्यानाश ही कर डाला। दृश्य सज्जा के लिए उन्होंने वास्तविक चित्रकारों का सहयोग प्राप्त किया जिन्होंने प्रकृति का अनुकरण करके मंच पर चित्रित फलों, काड़बोड़ों और लकड़ी के तख्तों का ढेर लगा दिया। इससे कृत्रिम भ्रमंकरण की प्रकृति जागी और चित्रकला का नाटकीय प्रयोग न हो सकने के कारण सब कुछ निर्जीव होकर रह गया। दूसरी ओर अभिनय शैली-

बढ़ हो गया। मेटर्लिक की सलाह थी कि अभिनेता को मंच पर काव्यात्मक भावों के बाह्य प्रतीक प्रस्तुत करने चाहिए। किन्तु सचाई यह है कि अभिनेता को कभी भी प्रतीक के रूप में परिणत नहीं किया जा सकता। रूसी निर्देशक मेयरहोल्ड ने तो फ्रांसीसी प्रतीकवादियों के प्रभाव में जहाँ बहुत सारे प्रयोग किए, वहाँ एक प्रयोग यह भी किया कि उसने चित्रांकित पदों और दृश्य विधान के बीच अभिनेता को रंगविरंगी वेशभूषा पहनाकर इस तरह सड़ा कर दिया कि वह कोई व्यक्ति न लगकर एक चित्र जैसा लगे। इसी से प्रतीकवादी रंगमंच पर नाटक गति और त्रिया-व्यापार से विरहित होकर स्थिर हो गया। काव्य को भले ही प्रतीकवाद की देन महत्त्वपूर्ण रही हो, रंगमंच और नाटक को उससे कोई सही दिशा नहीं मिल पाई।

इसी समय नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में अभिव्यक्तिवाद का प्रभाव बढ़ा। १९०० के आस-पास प्रतीकवाद समाप्त हो चला था। इसी समय जर्मनी में अभिव्यक्तिवाद का विस्फोट उन रचनाओं पर लगाया जाने लगा था जो वैन्गाफ की कलाकृतियों के अनुकरण पर लिखी गयी थी (वैसे गोर्गा और वैन्गाफ को प्रतीकवादी चित्रकार भी माना जाता है)। कला के क्षेत्र में इसका सभारम्भ जर्मनी में उन्नीसवीं सदी के प्रारम्भ में हुआ था। इस समय कई ऐसे अभिव्यक्तिवादी चित्रकार उभरकर आये जो अपनी ध्वनिगत अनुभूतियों को विलक्षण और अस्वाभाविक तत्वों के द्वारा व्यक्त करते थे और अपनी अभिव्यक्ति को सशक्त बनाने के लिए विकृति का सहारा लेते थे। इसी की प्रेरणा के फलस्वरूप १९१० से लेकर १९२० तक इस क्षेत्र में अनेक प्रतिभाशाली नाटककार उभरे और १९२५ तक यह आन्दोलन ही मृतप्राय हो गया। अभिव्यक्तिवादी नाटककारों में स्ट्रिंडबर्ग (१८४९-१९१२) और बेडेकिंड (१८६४-१९१८) तो विशेष रूप से ख्यात हैं। किन्तु अर्न्स्ट टोलर (१८९२-१९३९), जॉर्ज कैसर (१८५८-१९४५) का दाय भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं रहा है। कुछ आलोचक पिरादेलो (१८६७-१९६३) को भी इसी परम्परा में मानते हैं। अन्य अभिव्यक्तिवादी नाटककारों में एल्मर राइस, यूजीन ओ'नील आदि भी उल्लेखनीय हैं।

अभिव्यक्तिवाद का आविर्भाव यथार्थवाद के विरोध में हुआ था। इस विरोध के मूल में यह भाव सक्रिय था कि मनुष्य, उसके आसपास और अंतर्जगत् में अनेक रहस्यात्मक शक्तियाँ सक्रिय रहती हैं। उनकी तलाश उसके अंतर्जगत् में ही सम्भव है। इस अंतर्जगत् तक पहुँचने का तरीका आत्मपरक ही हो सकता है। इसीलिए अभिव्यक्तिवाद यथार्थ की खोज बाहर न कर मनुष्य के आन्तरिक, अवचेतन, तात्त्विक, आध्यात्मिक और भाव-समाधि के जगत् में ही

करता है। यह जीवन के सार को, जीवन की आधार वस्तु को ग्रहण करने का प्रयत्न था। यह चिन्ता, आत्मिक जिज्ञासा, अपूर्णता और संकटावस्था, और यहाँ तक कि उन्माद को भी व्यक्त करता है। यह मनुष्य के मर्म को छूकर उसकी आसदी को मुखर करता है; उसके अन्तर और बाह्य, आत्मपरक और वस्तुपरक, यथार्थवादी और अयथार्थवादी तत्त्व के संघर्ष को उजागर करता है।

एक ओर इसमें स्वच्छंदतावादी भावुकता का विरोध था, दूसरी ओर यथार्थवाद की सतही दृष्टि का। अभिव्यक्तिवाद की दृष्टि में स्वच्छंदतावाद मिथ्या का प्रतीक था और यथार्थवाद आन्तरिक यथार्थ की खोज में असमर्थ। इन दोनों की सीमाओं से अलग अभिव्यक्तिवाद ने उस कलात्मक अभिव्यक्ति को प्रश्रय दिया जो आन्तरिक भाव का बाह्यकरण करती है। यह आन्तरिक भाव उन्हें किसी खास व्यक्ति का नहीं, भीड़ का अभीष्ट था जिसमें व्यक्ति का अपनापन नहीं रह जाता। इसीलिए अभिव्यक्तिवादी नाटकों की कथावस्तु और चरित्र-सृष्टि में अपना ही वैशिष्ट्य होता है। उनमें कथानक के सरलीकरण और वस्तुपरक क्रिया-व्यापार को कम करने की प्रवृत्ति दिखाई देती है, चरित्रों में व्यक्तित्व की रेखाएँ इतनी कम दिखाई देती हैं कि वे एक व्यक्ति की अपेक्षा पूरे वर्ग का प्रतिनिधित्व करने लगते हैं—कभी-कभी तो पात्रों के नाम तक नहीं मिलते। संवादों में वाक्य गायब-से लगते हैं, उनके स्थान पर वाक्यांश या शब्द संप्रेषण का सारा दायित्व वहन करते हैं। अवचेतन की अभिव्यक्ति के लिए विकृत, खंडित, अताकिक गतियों और भाव-भंगिमाओं का सहारा लिया जाने लगा। रंगमंच के क्षेत्र में भी अभिव्यक्तिवाद ने अतिरंजनापूर्ण आकृतियों, विकर्पक रूप-रेखाओं, विसंगत रंगों, यांत्रिक अभिनय और सांकेतिक संवादों के माध्यम से कुछ ऐसे उपकरण जुटाए जो उसके लेखन की मूल प्रवृत्ति से मेल खाते थे।

अभिव्यक्तिवाद ने रंगमंच को पर्याप्त स्वतन्त्रता दी। यह इस सत्य का दावा करता है कि रंगकर्मी वस्तुपरक जगत् से भी भिन्न अपने एक जगत् का सर्जक है। अभिव्यक्तिवाद ने रंगमंच पर सर्जन की लगाम, कल्पना की उड़ान, विकृत मनोदशा की तीव्र अनुभूति तथा देश और काल की क्षीण जागरूकता के हाथों घमा दी थी। इसलिए रंगमंच विकृत बिम्बों से आपूरित हो गया—इसका दृश्य सज्जा पर तीव्र प्रभाव पड़ा। अभिव्यक्तिवाद की प्रेरणा से मंच पर सज्जा कम से कम होती गयी। दो जर्मन परिचालक लियोपोल्ड जेस्सनर (१८७८-१९४८) और फेर्हलिंग (१८९०-१९६८) अभिव्यक्तिवादी प्रस्तुतियों से सम्बद्ध रहे। जेस्सनर ने पात्रों की परिस्थितियों और आन्तरिक भावनाओं की अभिव्यक्ति के लिए रंग और प्रकाश का अद्भुत प्रयोग कर दिखाया। फेर्हलिंग ने इस दिशा में कई नये प्रयोग किये। कहा जाता है कि अभिव्यक्तिवाद रंग-

मंच पर एक महत्वपूर्ण आन्दोलन के रूप में नहीं आता, यदि यह महायुद्ध से पीड़ित बौद्धिक पीढ़ी में जन्म न लेता और उसके साथ रेनहाटें जैसे रंगकर्मियों का योग न होता। इस युग की सबसे बड़ी रंगीय उपलब्धि का कारण विजली का प्रयोग था जिसने अभिव्यक्तिवाद को आन्तर जगत् की अभिव्यक्ति में पूर्ण सुविधा प्रदान की।

समय इसी काल में धनवाद (क्यूबिज्म), निर्माणवाद (कन्स्ट्रक्टिविज्म), भविष्यवाद (फ्यूचरिज्म) कला के क्षेत्र में सक्रिय हो रहे थे। धनवाद की मूल प्रेरणा सिजाँ के ये विचार थे कि प्रकृति में सब कुछ गोलको, सँकु तथा बेसनाकार आकृतियों पर निर्भर करता है। इसी तथ्य को हृदयंगम कर पिकासो ने धनवादी शैली का विकास किया जिसमें ज्यामितीय आकार-प्रकारों को विशेष महत्व दिया गया। धनवादी चित्रकारों की कलाकृतियाँ इस तथ्य से प्रेरित थी कि एक रेखा की तुलना में सीधी रेखा अधिक सघन होती है। इसीलिए उसमें ज्यामितीय आकृतियों के गठन और ठोस त्रिआयामी उभार पर विशेष धन दिखाई देता है।

नाटक को धनवाद ने प्रभावित किया, यह कहना तो कठिन है किन्तु रंगमंच पर उसका पर्याप्त प्रभाव पड़ा। महायुद्ध के दिनों या उससे कुछ पहले दृश्य सज्जा और वेशभूषा में धनवादी परम्परा का प्रसार हुआ। इस दिशा में सुप्रसिद्ध परिचालक मेयरहोल्ड (१८७४-१९४२) ने रूस की रंगशालाओं में अनेक प्रयोग किये। उसने प्रेक्षकों के सामने से फुटसाइट और आगे का पर्दा हटा दिया। परम्परागत दृश्यावली भी नहीं रहने दी। सिर्फ खाली भीत पर अनेक रूपों में मानवों और प्राकृतिक वस्तुओं की ज्यामितीय आकृतियाँ प्रस्तुत की और लकड़ी, काठ-बोर्ड आदि से सीढ़ियाँ, खीने, पीठिकाएँ, पहिए आदि बनाकर उन पर अभिनेताओं की नटों की भाँति उछल-कूद करने के लिए छोड़ दिया। इस तरह अभिनय स्वयं शैलीबद्ध हो गया और व्यायाम जैसी गतिविधियाँ उसमें प्रमुख हो गयीं। मेयरहोल्ड किसी युग में स्तानिस्लावस्की के साथ अभिनेता रह चुका था। उसी की तरह उसने अभिनय की एक नयी पद्धति निकाली जिसे जीव-यान्त्रिक पद्धति (बायो-मेकैनिक्) कहा जाता था। सत्याभास प्रस्तुत करने की अपेक्षा उसने प्रेक्षक को सजग रखने का प्रयत्न किया और मंच पर रंगीयता को महत्व दिया। अभिनेता के लिए उसने शरीर को यन्त्र के रूप में प्रयुक्त करने की विधियों का सफल प्रयोग किया। अभिनेता बनने से पहले वह उनके लिए व्यायाम, सरकस की कलाबाजी की शिक्षा अनिवार्य समझता था। मेयरहोल्ड की इस प्रणाली का उल्लेख प्रायः निर्माणवाद के नाम से किया जाता है। यह संज्ञा रूस में १९१२ के आसपास वास्तुकला में प्रयुक्त होती थी। इसी के फलस्वरूप अभिनेताओं की वेशभूषा और रूप-सज्जा में भी धनवादी प्रवृत्ति का

समावेश हो गया। कभी-कभी उन्हें विशेष रूप से बने मुसोटे और ऐसे नुकीले कपड़े पहनाए जाते जो कांडबोर्ड जैसी सख्त चीज के बने होते थे। इस प्रकार घनवाद की प्रेरणा से रंगमंच पूर्णतः यान्त्रिक बन गया।

चित्रकला के क्षेत्र में घनवाद के गम से कई वादों का जन्म हुआ; नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में अभिव्यक्तिवाद के भन्तर्गत घनवाद, निर्माणवाद, भविष्यवाद सभी की प्रवृत्तियों का समाहार हुआ। इसका परिणाम यह हुआ कि रंगमंच पूरी तरह इन रूपवादी कलात्मक भ्रान्दोलन की गिरफ्त में आ गया।

इसकी गिरफ्त से मंच को छुड़ाकर एक विभिन्न स्वरूप देने का काम बरतोल्त ब्रेख्त (१८९८-१९५६) ने किया। जब अभिव्यक्तिवाद अपने चरम पर था, तब ब्रेख्त जर्मन रंगमंच को एक नयी दिशा देने के लिए कार्य-रत था। सम-सामयिक रंगमंचीय परम्परा के विरोध में उसने जिस रंगमंच की परिकल्पना की थी उसे उसने इपिक थियेटर (महाकाव्यात्मक रंगमंच) कहकर पुकारा। उसका विचार था कि प्राचीन रंगमंच भ्रष्ट भयंहीन होकर रह गया है क्योंकि वह प्रेक्षक को निष्क्रियता का भागी बना देता है। उसने स्वयं एक ऐसे रंगमंच की नींव डाली जिसमें प्रेक्षक महत्वपूर्ण तत्त्व बन गया। आदर्श रंगमंच की व्याख्या करते हुए उसने तीन बातों पर विशेष बल दिया—इतिहासीकरण (हिस्टोरिकिफिकेशन), भाव-निरपेक्षता (एलियनेशन) तथा महाकाव्य-तत्त्व (इपिक)। उसका विचार था कि समसामयिक जीवन से आघात सामग्री लेते हुए रंगमंच को उसे इस रूप में प्रस्तुत करना चाहिए जैसे कि वह किसी और देश की, किसी और काल की हो। इस प्रकार प्रस्तुतीकरण में उसकी भूतकालिकता पर बल होना चाहिए, वर्तमान पर नहीं। इसी प्रकार भाव-निरपेक्षता को वह प्रस्तुतीकरण का आवश्यक अंग मानता है। उसका विचार था कि अभिनेता को वे सब साधन त्यागने चाहिए जो अभिनीत पात्र के साथ तादात्म्य स्थापित करने के लिए प्रयुक्त होते आए हैं : 'किसी भी समय उसे इतना नहीं ब्रह्म जाना चाहिए कि वह पूरी तरह अभिनीत चरित्र ही बन जाय। यह कथन कि उसने लियर का अभिनय नहीं किया, वह स्वयं लियर ही था—अभिनेता के लिए यह घातक टिप्पणी है।' उसका सारा बल इस बात पर था कि प्रेक्षक के लिए मंच पर भाव-निरपेक्षकारी प्रभाव पैदा किया जाय; दृश्य विधान से वास्तविकता का भ्रम न हो और न वह देश-काल का परिचायक हो तथा प्रकाश व्यवस्था प्रेक्षक के आँखों से छिपाई न जाय।

ब्रेख्त ने अपने रंगमंच को महाकाव्यात्मक कहा। उसका विचार था कि उसे महाकाव्य की भाँति होना चाहिए। विभिन्न सगों में निबद्ध महाकाव्य इतिवृत्त और संवाद के द्वारा सारी कथा को इस प्रकार प्रस्तुत करता है जैसे एक ही व्यक्ति उसे सुना रहा हो। महाकाव्य में दिक् और काल का परिवर्तन भी स्वेच्छापूर्वक सम्भव है। उसमें कुछ घातें सूच्य होती हैं और कुछ दृश्य। एक इतिवृत्त और दूसरे इतिवृत्त, एक काल और दूसरे काल, एक देश और दूसरे देश के बीच के व्यवधान को उसमें सरलता से कुछ शब्दों से पाटा जा सकता है। ब्रेख्त ने अपने नाटक इमी शौली में लिखे। उसने उसमें प्रस्तावना, इतिवृत्त, संवाद, संगीत, नृत्य, दृश्य और काव्य सबका परस्पर समन्वय किया।

रंगमंच के सम्बन्ध में उसकी कल्पना एक लेक्चर हॉल या सर्कस के अलाड़े की-सी थी जिसमें व्यक्तिवपूर्ण चरित्रों, सुरक्षित नाटकों, कुतूहल और चरम उत्कर्ष का निर्वाह करने वाली नाट्य संधियों के लिए कोई स्थान नहीं था। इस रंगमंच की सबसे बड़ी विशेषता यह थी कि इसका लक्ष्य प्रेक्षक को भाव-विभोर करने की अपेक्षा उसे सोचने के लिए जाग्रत करना था।^१ इसमें संगीत के महत्त्व पर ब्रेख्त ने बड़े विस्तार से विचार किया है।^२ वस्तुतः ब्रेख्त का रंगमंच काव्यात्मक है और उन्नीसवीं शती के पाश्चात्य रंगमंच से बिल्कुल भिन्न ठहरता है। वह अपने युग के रंगमंच का प्रबल विरोधी था। उसके अनुसार जो रंगीय प्रयोग हो रहे थे, वे उस बिन्दु पर पहुँच चुके थे जिससे आगे कोई सार्थक कलात्मक अनुभव की आशा नहीं की जा सकती। उस सारे रंग-कार्य से क्या लाभ जो डेर सारे दौड़-पेदों से परिपूर्ण होने पर भी कोई सामाजिक उपलब्धि न दे सके। ब्रेख्त एक प्रतिबद्ध रंगकर्मी था। वह रंगमंच को केवल प्रयोगों के हाथ का खिलौना नहीं बनने देना चाहता था।^३

आधुनिक कला के इतिहास में बाबाबाब का अभियान सबसे विचित्र सिद्ध हुआ। इसका श्रीगणेश प्रथम विश्व युद्ध की बीमत्स और विनाशकारी प्रभावों की प्रतिक्रिया में फ्रांस में हुआ था। कवि टिस्टन त्जारा, मूर्तिकार हैन्स आर्प, चित्रकार फॉन्सिस पिकेविया और मार्सेल ड्योम्प ने मिल-बैठकर इसका सूत्रपात किया था। ८ फरवरी १९१६ की एक शाम को इस नये आन्दोलन के लिए 'दादा' शब्द का चयन हुआ जिसका अर्थ है—शोकिया घोड़ा। स्पष्टतः दादा-

१. जॉन विलेंट : ब्रेख्त ऑन थियेटर, पृ० २३

२. वही, पृ० ८४-८५

३. वही, पृ० १३३

वाद कुछ लोगों का एक शोक या खिलवाड़ था जिसका लक्ष्य सामाजिक, राज-नैतिक, पारम्परिक, नैतिक सभी प्रकार की मान्यताओं को उखाड़ फेंकना था। यह इसी से स्पष्ट है कि डशैम्प (१८८७—) ने पेरिस में जब मोनालिसा की रंगीन अनुकृति तैयार की तो उसमें उसने दाढ़ी-मूंछें लगा दी और नीचे से कुछ झलील शब्द भी लिख दिये। कुल मिलाकर दादावाद का मूल आधार विकृति, विरूपण, अतर्क, व्यंग्य और विसंगति था। उसका उत्तम पक्ष कोई था तो केवल प्रयोग में निहित था।

दादावाद का साहित्यिक जनक ऐल्फ्रेड जारी था जिसने १८९७ में 'उबू-रोह' नाटक की रचना की थी। यह नाटक मध्यम वर्ग के व्यक्ति की साहित्यिक रुचि पर तीव्र प्रहार करता है। धीरे-धीरे दादावाद ने चित्रकला, नाटक और रंगमंच के साथ-साथ बँले, काव्य, उपन्यास, वास्तु सभी क्षेत्रों पर धावा बोला, पर वह दीर्घजीवी नहीं हो सका। उसका समावेश शीघ्र ही एक दूसरे उगते हुए विचार-आन्दोलन अतिथयार्थवाद (सुर-रियलिज्म) में हो गया।

अतिथयार्थवाद का प्रवर्तन १९२२ में पेरिस के चित्रकारों द्वारा हुआ था और ठीक इसके दो वर्ष बाद आन्द्रे ब्रेटन ने इसका एक घोषणा-पत्र प्रकाशित किया था। कहा जाता है कि अतिथयार्थवाद ने अपने सूत्र अपोलिनेमर के सुप्रसिद्ध नाटक ल भैमील डी टेरेसिया (टेरेसिया के स्तन) से ग्रहण किए थे जिसे ड्राम सुर-रियलिस्टे कहकर प्रस्तुत किया गया था और जिसकी प्रस्तावना में नाटककार ने एक नयी दृष्टि का परिचय देते हुए लिखा था कि नाटककार को देश और काल, यथायं और तथ्य की सीमा को तोड़ना चाहिए क्योंकि नाटककार की दुनिया स्वयं उसका नाटक है जिसके अन्दर वह सर्जक और ब्रह्मा है जो स्वेच्छा से पात्रों, प्रसंगों, भूमिकाओं और घटनाओं को रूपायित करता है। इसी विचारधारा को अग्रसर करते हुए अतिथयार्थवादियों ने अर्धचेतन्य मस्तिष्क के विचार-प्रवाह को मुख्यता देते हुए 'परम यथार्थ' को अभिव्यक्त करने का लक्ष्य बनाया। तर्क और बुद्धि के प्रभाव से रचना को मुक्त रखकर उन्होंने स्वचालित लेखन, सुपुष्ट मस्तिष्क से उद्भूत विचारों को प्रथम दिया और इस प्रकार तनावों से मुक्त होने का साधन ढूँढ़ निकाला। फिर भी अतिथयार्थवादियों का लक्ष्य मात्र अचेतन का चित्रण करना या उसके द्वारा प्राप्त विम्बों से एक विकृत काल्पनिक संसार की रचना करना नहीं था। वे अचेतन को ग्रहेष्ट महत्त्व देते थे, पर उनका लक्ष्य चेतन-अचेतन, भौतिक-बौद्धिक, बाह्य-आन्तरिक सभी अवरोधों को तोड़कर एक अतिथयार्थ का निर्माण करना था। इस प्रकार अचेतन एक माध्यम मात्र था जिसे सचेतन जगत् के विम्बों से मिलाकर वे एक नये यथार्थ का संकेत देते थे। वह यथार्थ विसंगत और बीभत्स अवश्य लगता है; किन्तु उसके पीछे भी उनकी एकबद्ध दृष्टि थी—

वस्तुतः वे मानव की असंगत चेतना को ही सज्जन का स्रोत मानते थे ।

असंगति, वीमत्स कल्पना, अचेतन विम्बों का सहारा लेकर अतिथयार्थवाद की प्रेरणा से नाटककारों ने ऐसे नाटक लिखे जिनमें विस्फोटक प्रवृत्तियों, रोमांचकारी वीमत्स दृश्यों, अन्तर्विरोधमूलक मुद्राओं, त्रासद और फास की मिनी-जुली नाट्यस्थितियों, मुसीबतों और अर्थहीन संवादों की भरमार मिलती है । इस क्षेत्र में अतिथयार्थवाद की देन बहुत महत्वपूर्ण तो सिद्ध नहीं हुई, किन्तु ज्याँ कोक्तू, क्रॉमलिक, रोजर वित्राक आदि ने पर्याप्त ख्याति अर्जित की । इनके अतिरिक्त ऐसे नाटककारों की संख्या भी कम नहीं है जो सीधे अतिथयार्थवाद के ध्वज के नीचे नहीं आते, पर जिनकी रचना-प्रक्रिया पर उसका प्रभाव यथेष्ट है । इनमें आरमंड सलाफ्रे, जूसियन तोरगां, रेमंड रस्सेल, लोर्का आदि उल्लेखनीय हैं । जीराद्, जौबै आदि भी इससे प्रभावित रहे हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं ।

इसी समय एक और नाम उभरकर आता है । यह नाम है—अन्तोनिन अर्तो (१८६६-१९४८) का । अर्तो ने रंगमंच को एक नयी देन दी जो पिपेटर ऑथ्रू ग्लेटी के नाम से पुकारी जाती है । वह अपने प्रारम्भिक कार्यरत जीवन में दादा और अतिथयार्थवादियों के सम्पर्क में रहता आया था । पर जहाँ उनकी दृष्टि विकृति, विसंगति, असत्ता, मसखरेपन तक ही सीमित रही, अर्तो ने अपने आन्तरिक विद्रोह को एक क्रान्तिकारी विचार-दर्शन का रूप दिया । उसकी दृष्टि में रंगमंच एक ऐसा स्थान-मात्र नहीं है जहाँ प्रेक्षकों का मनोरंजन होता है, यह सभ्यता और संस्कृति का नाड़ी-संस्थान है । इसीलिए रंगमंच को कला का नहीं संस्कृति का केन्द्र बनना चाहिए । संस्कृति के सम्यन्ध में उसकी धारणा मानव के आदिम अनुष्ठानों पर आधारित है और उसी को वह आज के सम्य जगत् पर आरोपित करना चाहता है । रंगमंच के प्रभाव की तुलना वह प्लेग फैलने जैसी स्थिति से करता है । किसी जमाने में जब प्लेग फैलता था तो उस संहार लीला में समाज टूट जाता था, अधिकार और सत्ता लुप्त हो जाती थी और केवल भराजकता बच रहती थी । तब आदमी अपनी दबी, टूटी-फूटी भावनाओं को अभिव्यक्त करता है । उन्माद और प्रलाप की उसी स्थिति को अर्तो रंगमंच पर लाना चाहता था । उसके अनुसार प्लेग की भाँति ही रंगमंच में सामाजिक संहार की शक्ति विद्यमान है । रंगमंच भी प्लेग की तरह है । इसलिए नहीं कि वह संक्रामक है बल्कि इसलिए कि उसकी भाँति ही यह एक प्रकटन है, रहस्योद्घाटन है, अन्तर्निहित क्रूरता का बाह्यकरण है । 'क्रूरता' से उसका तात्पर्य रक्तपात से नहीं, बरन् उस आवृत परपीड़क मनोवृत्ति से था

जो युगों से मानव की युद्धों, मारघाड़ वाली फिल्मों, हत्याओं की ओर अप्रसर करती रही है। उसका अभिप्राय यही रहा कि रंगमंच को मानव की दबी हुई इच्छाओं के निकाम का माध्यम बनना चाहिए। इस मामले में वह फायड, रिम्बॉ और लॉरेन्स का समर्थक था। किन्तु नीति में उसकी बात ज्यादा मिलती है जिसका विचार था कि मनुष्य धरती पर सबसे अधिक क्रूर जीव है। वह दूसरों के संकटों, बैलों की लड़ाइयों और फाँसी चढ़ाने पर आनन्द लेता रहा है और जब उसने नरक का आविष्कार किया तो वही उसका स्वर्ग था। भूतों ने मानव की इसी क्रूरता की ओर संकेत किया। नाटक और रंगमंच खोजले और अनाचरित आदर्शों को पाले, इससे अच्छा वह मनुष्य के झूठे मुखौटों को उतारने का काम करे, आडम्बरो और मिथ्या व्यवहार को खोलकर रखे—यही उसकी कामना थी।

भूतों ने अपनी पुस्तक थियेटर ऐंड इट्स डबल में अपने इन विचारों को विस्तार से व्यक्त किया है। जैसा कि उसकी पुस्तक के नाम से स्पष्ट है, रंगमंच की अवधारणा उसने प्रतिरूपी द्वयक के रूप में की है। उसकी दृष्टि में रंगमंच जागतिक यथार्थ के साथ अपना भी एक यथार्थ लड़ा करता है। यह एक प्रकार का दर्पण है जिसे अवचेतन हाथ में लिये हुए है। इसके अतिरिक्त भूतों का एक विचार यह भी था कि शब्द संस्कृति के कीटाणु हैं और जागतिक तथा भ्रान्त-रिक यथार्थ की अभिव्यक्ति में वे रंगमंच की शक्ति को क्षीण करते हैं। वह रंगमंच की भाषा को मंत्र की शक्ति से युक्त देखना चाहता था। वस्तुतः भूतों का रंगमंचीय आदर्श भाव की सर्जना था। उसकी दृष्टि में रंगमंच की अपनी भाषा होती है। परिचालक का कार्य ऐन्द्रिय काव्य की रचना करना है। इसमें वह दृश्य-विधान को बहुत अधिक महत्त्व नहीं देता था।

रोजर विन्नाक के साथ १९२७ में भूतों ने एक रंगशाला की स्थापना की। फिर १९३५ में अपनी ही एक रंगशाला 'थियेटर डी ला क्रूते' चलाई। दुर्भाग्य से वह अधिक नाटक प्रस्तुत नहीं कर पाया और उसके विचार उसके मस्तिष्क से व्यवहार में नहीं आ सके। अपना प्रभाव छोड़ने से पहले ही उसका निधन हो गया। जो वह रंगमंच पर स्वयं अर्जित न कर सका, उसके परवर्ती नाटककारों और रंगकर्मियों ने कर दिखाया। कामू, आयोनेस्को, बेकेट, अदामोव आदि पर उसका पर्याप्त प्रभाव पड़ा। विसंगतिवादी रंगमंच यद्यपि कई और तत्त्वों की भी देन है, किन्तु भूतों को भी एक स्रोत के रूप में अस्वीकार नहीं किया जा सकता। भूतों के रंग-दर्शन के समर्थकों में एक नाम और जोड़ा जा सकता है और वह है जेने का।

जेने (१६०६—) भर्तृहरि का सच्चा उत्तराधिकारी था। भर्तृहरि की भाँति ही वह प्राच्य रंगमंच का समर्थक था। जेने ने एक ऐसे आनुष्ठानिक रंगमंच की कल्पना की थी जो धर्म पर नहीं बल्कि काव्यात्मक कल्पना पर आधारित हो। उसका विचार था कि कला का लक्ष्य सौन्दर्य का प्रभाव पैदा करना नहीं, एक प्रकार की धार्मिक भावस्था पैदा करना है। उसका समस्त नाट्य-साहित्य विरचन का उदाहरण है जिसके पीछे भर्तृहरि की विचार-धारा सक्रिय दिखाई देती है।

प्रथम महायुद्ध के समय नाटक और रंगमंच एक भीषण अनुभव के बीच से गुज़रा था। द्वितीय महायुद्ध ने एक बार फिर उस अनुभव को और गहरा कर दिया। मानव को तोला ग्रहसास हुआ—विज्ञान के नाम पर संधातक अस्त्र-शस्त्रों और सैनिक जैसी विशालकाय मशीनों के द्वारा एक ऐसा अभिशाप मनुष्य के हाथ लगा जिसने उसकी सुरक्षा को ही नहीं, मानवीयता को ही खतरे में डाल दिया। यान्त्रिक सम्यता ने मनुष्य को भूलगाव और विसंगति के कगार पर लाकर खड़ा कर दिया। प्राध्यात्मिक दृष्टि की शून्यता और भौतिकवाद की देन ने हिंसा, होड़, शोषण और अनैतिकता को बढ़ावा दिया। विश्वयुद्ध ने मनुष्य को जिस तरह झुकझोरकर रख दिया, उससे रही-सही मान्यताएँ भी हिल गयीं। मानवीय मकड़ में भावना और विश्वास भी उड़ गये। जो बच रहा वह मात्र अर्थव्यवस्था या निस्सारता का ग्रहसास था जिसकी भँवर में आदमी धुरी तरह धिर चुका था। इसीलिए उसके अस्तित्व के सामने एक प्रश्नचिह्न लग गया था।

प्रश्नों की इसी किकर्तव्यविमूढ़ता के बीच से तभी एक चिन्तन उभरा जिससे उस निविड़ अंधकार में भी राह की तलाश शुरू हुई। इस अनजानी राह का सूत्रपात कीर्केगार्ड (१८१३-१८५५) कर चुका था। उसीकी भाँति नीत्से (१८४४-१९००) और दोस्तोवस्की (१८२१-१८८१) उन्नीसवीं सदी में दिशा का संकेत दे गये थे। बाद में कार्ल यास्पर्स, हेडगर, कामू, मार्सल, कापका, सार्त्र, बर्टिएफ आदि ने हमारी अपनी सदी में एक नये जीवन-दर्शन का महल खड़ा किया जो अस्तित्ववाद के नाम से चर्चित हुआ।

इसी अस्तित्ववाद ने नाटक के क्षेत्र में विसंगतिवाद (एन्सिडिज्म) को प्रश्रय दिया। मार्टिन एस्सलिन इस परम्परा को बहुत पीछे तक ले जाते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं है कि उन्नीसवीं शती में पिरादेली, स्ट्रिडबर्ग, एल्फ्रेड ज़ारी, अपोलोनियर, ट्रिस्टन ज़ारा, गॉल, ब्रेख्त (कुछ रचनाओं में), लुई आरागों, वित्राक आदि नाटककारों तथा अभिव्यंजनावादी, दादावादी तथा प्रतियोग्यवादी परम्परा ने भी विसंगतिवादी प्रवृत्तियों को जन्म दिया। किन्तु विसंगति

का तीव्र बोध अस्तित्ववाद की ही देन है। उसी के फलस्वरूप १९५० के आस-पास विसंगत नाट्य धारा प्रबल वेग से सामने आई।

१९४४ से १९६५ के कालखंड में अनेक विसंगत नाटक लिखे गये। इस परम्परा के नाटककारों में कामू (१९१३-१९५६), सार्त्र (१९०५—), ज्यां जेने (१९०६—), वेकेट (१९०६—), आयनेस्को (१९१२—), भदामोव (१९०८—), घाल्वी (१९२२—), पिटर (१९३०—) आदि उल्लेखनीय हैं। इनके साथ ही अनेक नाटककारों की एक और पीढ़ी भी है जो इससे प्रभावित होकर रचना करते रहे हैं। ऐसे नाटककारों में मैक्स फ्रिश, गुटर ग्रास, रॉबर्ट पिजेट, आर्थर कोबिट आदि पर्याप्त ख्याति अर्जित कर चुके हैं। वस्तुतः विसंगत नाटककारों में सभी को एक सेमे में करार देना सम्भव नहीं है। वे विभिन्न प्रवृत्तियों के होतक हैं। मूलभूत एकता इतनी ही है कि ये सभी जीवन के परम्परागत मूल्यों का वहिष्कार करते हैं और अस्तित्व को विसंगति का पर्याय मानते हैं। वे सभी जीवन की विरूपता की स्थिति को स्वीकार कर चलते हैं जिसमें भ्रष्टापन, बेतुकापन और भोडापन एक अपरिहार्य सत्य बनकर आता है। वे भ्रष्ट आँध तिसफिस में एल्वर्ट कामू ने इसकी व्याख्या में कहा था : 'मनुष्य और उसकी जिन्दगी, कर्ता और उसके परिवेश का असंगत विसंगति की भावना को जन्म देता है।' विसंगत अथवा 'ऐडमंड' का सामान्य अर्थ होता है—विषम स्वर होता (संगीत के सन्दर्भ में), सामंजस्यहीन, अताकिक, असम्बद्ध, ऊलजलूल, हास्यास्पद आदि। किन्तु विसंगतिवादी इसे इस अर्थ में प्रयुक्त नहीं करते। कापका पर लिखे अपने एक निबन्ध में आयनेस्को ने लिखा है : 'विसंगत अर्थात् ऐडमंड वह है जो प्रयोजनहीन है... जो धर्म, अध्यात्म और अनुभववादीत सूत्रों से कटता है, ऐसे आदमी के सब क्रिया-व्यापार व्यर्थ, ऊलजलूल अर्थहीन हैं।'।

वैसे इस परम्परा के नाटकों को देखे तो सब में अस्तित्व की विरूपता की अलौकिक पीड़ा का अहसास मिलता है। इसका एक पहलू यह भी है कि किसी परम पदार्थ के बिना जी गयी जिन्दगी को इसमें बुरी तरह फटकार बताई गयी है। आदमी अपने व्यवहार से, वाणी और विवशता से अपने आसपास की जिन्दगी को इस तरह धिनीना बना देता है कि वह स्वयं अपने से पूछने लगता है कि वह इस जिन्दगी को जी क्यों रहा है, जिसे देखकर उबकाई आती है। विसंगतिवादी नाटक इस जिन्दगी की मजाक उड़ाते हैं; पर इससे भी गहराई में वे विसंगति की एक और गहरी परत तक पहुँचते हैं और वह है आदमी की वह दशा जो उसने किसी परम सत्य के अभाव में अपनी बना डाली है। जिस प्रकार प्राचीन काल की ग्रीक आसदियाँ नियति के हाथों मानव की विवशता

का ग्रहसास दिलाती थी, उसी प्रकार विसंगतिवादी नाटक इस विश्व में मानव की रहस्यमय और दुखद स्थिति को प्रस्तुत करते हैं। वे मानव को उसकी आधारभूत स्थिति में खड़ा करके दिखाते हैं। जहाँ पीड़ा, मंत्राम, घातक, अलगाव, एकाकीपन और मृत्यु का बोध गहराता जाता है। वस्तुतः विसंगतिवादी नाटक स्थितियों का नाटक है, घटनाओं या चरित्रों का नहीं। उसका लक्ष्य कथा कहना नहीं, काव्यात्मक बिम्ब प्रस्तुत करना है। विसंगतिवादी नाटककार मानवीय स्थिति की सही विद्रूपता या दर्शन कराने के लिए प्रायः बिम्बों, दुस्स्वप्नों और अतिरंजित घटनाओं को माध्यम बनाते हैं और अतिरंजनापूर्ण कथावस्तु, विलक्षण चरित्रों और तनसनीछेड़ दृश्य-योजना का घटपटा प्रयोग कर पाठक/प्रेक्षक को भटका देते हैं। वे प्रायः असामान्य चरित्रों की सृष्टि करते हैं—घोर, उच्चके, आदारा, अपराधी, दंडित, बहिष्कृत, शिक्षित, कुटित, ज्वे-थके, निरर्थक जीवन जीने वाले लोग, जो एकदम हास्यास्पद और क्लेश लगते हैं—मानवीय संवेदना से भरपूर और विशोभ की भावना से परिपूर्ण। उनके जीवन जीने की पद्धति से ही उनकी हास्यास्पद नाटकीय स्थिति उमरती प्रतीत होती है जिसमें उनकी भूमिका भावुक और निराश व्यक्ति की मात्र होती है। कुल मिलाकर इन नाटकों में व्यंग्य और कारुण्य के रसात्मक तत्वों का समावेश मिलता है जो मय और आस का अनुभव देते हैं।

विसंगतिवादी अपने नाटकीय कथ्य के अनुरूप ही रंगमंच पर भी विसंगति का आधार लेकर चलते हैं। वे प्रायः मूक अभिनय, अतिरंजित घागिक चेष्टाओं, मुखौटों, विरूप दृश्यों, अभिप्रायों, बिम्बों तथा ऊलजलूल संवादों के सजग प्रयोग द्वारा वातावरण की अद्भुत सृष्टि करते हैं। विसंगतिवादी मंच पर नाटककार की दृष्टि और पात्र के अवचेतन को व्यक्त करने के लिए प्रायः काव्यात्मक बिम्बों की योजना की जाती है। वे स्थूल अर्थों की अपेक्षा मनोवैज्ञानिक अर्थों को उद्घाटित करते हैं। इसीलिए विसंगत कथ्य के साथ जुड़ जाते हैं। जहाँ तक अभिनय शैली का प्रश्न है विसंगतिवादी रंगमंच अभिनेताओं को सक्रिय रहने का प्रयास करता है जिससे प्रेक्षकों की आँखों के आगे कुछ न कुछ घटित होता रहे। यह बात दूसरी है कि उनकी क्रियाएँ अकारण और अनायास होती हैं; फिर भी उन्हें बेतुकी, मोटी और विद्रूपकीय ही कहा जा सकता है। बेकेट के गोदों की इन्तजार में इसके कई उदाहरण मिलते हैं। अभिव्यंजनावादियों, दादावादियों और अतिव्यंग्यवादियों ने जिस प्रकार अतिरंजित घागिक चेष्टाओं, मूक अंगिमाओं और प्रहसन के माध्यम से मन की विभिन्न स्थितियों का चित्रण किया था, उसी प्रकार विसंगतिवादी नाटकों में भी हुआ है। कुछ निश्चित भावों और धारणाओं को उद्घाटित करने अथवा उन पर बल देने के लिए इन नाटककारों ने मुखौटों की सहायता ली है। मुखौटों के प्रयोग से न सिर्फ इस

भावना को उग्र अनुभूति होती है कि रंगमंच एक काल्पनिक स्थल है, वस्तु-उत्पत्ति अमिनय और वास्तविक जीवन के अंतर की भी अनुभूति होती है। जेने के नाटक दि घालफनी तथा दि ब्लैबस में अभिनेताओं के दोहरे व्यक्तित्व को अभिव्यक्त करने में मुखौटे बहुत सहायक होते हैं।^१ इसी प्रकार विसंगतिवादी मंच पर अभिनेता प्रहसनात्मक और आसद तत्वों का सामंजस्य उपस्थित करते मिलते हैं। अभिनेता मंच पर जो बेहूदी हरकतें करते हैं, वे सांसारिक तर्क के आधार पर चाहे यथार्थ न लगें, पर बेहूदापन जब स्वयं रंगमंच का यथार्थ बन जाता है तो सब कुछ स्वाभाविक लगता है।

विसंगतिवादी नाटक की एक और महत्वपूर्ण देन उसकी भाषा और संवाद-योजना है। कई विसंगतिवादी नाटककारों ने यह विचार व्यक्त किया है कि भाषा की शक्ति चुक गयी है; फिर भी उन्होंने भाषा को साधारण स्थिति से उठाकर असाधारण स्थिति तक पहुँचाया है। उन्होंने रंगमंच के बहु-भाषामी माध्यम के बीच रोजमर्रा की घिसी-पिटी भाषा को भी उस स्तर तक उठाया है जहाँ वह काव्य से भी परे की वस्तु बन जाती है। फिर भी विसंगतिवादी रंगमंच शब्द का रंगमंच कभी नहीं रहा। भाषा को उन्होंने रंगमंच की बहु-भाषामी बिम्बयोजना का ही अंग माना है। संवादों के बाहर भी अनकहे अर्थ को उजागर करने में विसंगतिवादी रंगमंच ने महत्वपूर्ण काम किया है।

इस प्रकार इब्सेन से लेकर विसंगतिवादी नाटककारों तक आधुनिक रंगमंच ने एक पूरी यात्रा तय की है। इस बीच रंगमंच ने कई पड़ाव तय किये हैं। अनेक प्रयोगों और प्रयोगों के बल पर रंगमंच बहुत आगे बढ़ा है। सारी गतिविधि में एक बात विशेष रूप से सामने आती है; वह है यथार्थवाद की प्रतिक्रिया। रॉबर्ट ब्रस्टीन ने आधुनिक रंगमंच की सारी गतिविधियों को एक ही शीर्षक में समेटा है—थियेटर ऑव रिबोल्ट अर्थात् विद्रोह का रंगमंच। इस प्रकार विद्रोह रंगमंच की पूरी दो सताब्दियों तक मूल प्रवृत्ति रही है। यह विद्रोह मुख्यतः आत्मपरक है जिसमें नाटककार और रंगकर्मी जीवन और जगत् को अपनी ही दृष्टि से देखने का अभ्यास ही गया है।

इस सारी रंगयात्रा में यथार्थवाद का सबसे अधिक विरोध हुआ है; फिर भी यथार्थ का आग्रह सब युगों में प्रबल रहा; केवल उसके प्रति दृष्टि बदली है। यथार्थवाद ने यथार्थ को सीमित अर्थ में लिया। जोला जैसे प्रकृतवादी सह मानते थे कि स्थूल जगत् ही एकमात्र यथार्थ है। श्रेष्ठ ने सामाजिक प्रति-

बद्धता स्वीकार की और चेखव ने यथार्थ की अवधारणा में व्यक्ति का मूल्य भी निर्धारित किया। इसी से चरित्र-निरूपण का विकास हुआ।

किन्तु शीघ्र ही एक परिवर्तन आया। देकाट, लॉक, कांट, शॉपेनहावर आदि दार्शनिकों ने एक नया चिन्तन प्रतिपादित किया कि ज्ञान इन्द्रिय अनुभव पर निर्भर करता है—बाहर का जो जगत् हमें दिखाई देता है वह हमारे मन द्वारा सजित होता है। नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में इस विचार ने आत्म-परकता को प्रतिष्ठित किया और इस तरह एक-दूसरे ही यथार्थ का आविर्भाव हुआ जिसमें यह महसूस किया गया कि जो है मैं वह नहीं देखता, वरन् जो मैं देखता हूँ वही है। इस प्रतिक्रिया से वे सब बड़ पंदा हुए जिनकी पीछे बर्बादी की गयी है। प्रतीकवादियों ने या तो जगत् को अस्वीकार ही किया या फिर उसे एक स्वप्न, एक भीने पर्दे के रूप में स्वीकार किया जिससे उच्च आध्यात्मिक/नैतिक सत्य को देखा जा सके। उनके हाथों पड़कर यथार्थ एकदम रहस्यमय हो गया। अभिव्यक्तिवादियों ने भी उन्हीं का अनुसरण करते हुए आंतरिक यथार्थ के बाह्य प्रक्षेपण पर बल दिया और उसकी स्थिति को मस्तिष्क में माना। यही बात थोड़े बहुत अंतर के साथ अतिथयार्थवादियों और विसंगतिवादियों को भी ग्राह्य हुई। फलतः आधुनिक नाटक और रंगमंच की विकास यात्रा में यथार्थ की नयी-नयी व्याख्याएँ हुईं।

विसंगतिवाद अब नाटक और रंगमंच का मुख्य स्वर नहीं रहा है। कल रंगमंच किसके हाथ में होगा, या आज किसके हाथ में है, यह कहना कठिन है। वैसे यह कहा जाता है कि नाटक और रंगमंच आज नव-यथार्थवाद की ओर भ्रमसर हो रहा है। कल के बारे में क्या कहा जा सकता है? स्वयं आज रंगमंच सिनेमा और टेलीविजन के सदमे में आ गया है। कुछ लोगों का विचार है कि आने वाले युग में रंगमंच सिनेमा, रेडियो और टेलीविजन के तकनीकी सहयोग से ही विकसित हो सकता है।^१ फिर भी भावी रंगमंच के लिए आशा का एक संदेश है : 'ऐसे प्रदर्शनों की प्रतिष्ठा सदैव रहेगी, और उनके लिए लोग सदैव एकत्र होते रहेंगे जिनमें प्रेक्षकों के सामने अभिनेता और अभिनेता के सामने प्रेक्षक होते हैं।' चाहे अब कोई भी वाद आए दोनों की आमने-सामने वाली स्थिति सदा निर्णायक रहेगी।

१. एरिक बेंटले द्वारा संपादित : द बिमरी ऑफ मॉडर्न स्टेज, पृ० ४७२

२. मॉल्डान चेनी : रंगमंच (अनुवाद), पृ० ६८४

महान् एशियाई रंगमंच-परम्परा

८

पाश्चात्य रंगमंच की तुलना में पौरात्य रंगमंच की कुछ अपनी ही विशेषताएँ रही हैं। इसीलिए आज इस बात की जरूरत है कि विश्व में उसे समझने का सही दिशा में प्रयास हो। केवल धर्म-कर्म, नृत्य-गीत और पुराण-कथाओं से जुड़ा हुआ बताकर उससे पिण्ड छुड़ा लेने से काम नहीं चलेगा। इसमें कोई सन्देह नहीं कि पारम्परिक एशियाई रंगमंच अपने मूल में धर्म, मिथक, दर्शन, रहस्यमय साधनाओं और सांस्कृतिक सौचों से सम्बद्ध है और उसे उसके नैसर्गिक सम्बन्ध में ही समझा जा सकता है। यह भी नहीं भूल जाना चाहिए कि पश्चिम में रंगमंच अलग-अलग कलाओं और उप-कलाओं का मिश्रण-मात्र माना जाता रहा है। एशिया में रंगमंच पर काव्य, नाटक, दृश्य, श्रव्य, नृत्य, संगीत सभी का अद्भुत समन्वय साधा गया है जो अपने में एक दुर्लभ और जटिल कलात्मक उपलब्धि कही जा सकती है।

इधर पश्चिम में एशियाई रंग-परम्परा का आकर्षण बढ़ा है; किन्तु दुर्भाग्य से वह अपने देशों की सीमाओं को नहीं लाँच पाई है। सबसे बड़ी विचित्र बात यह है कि एशियाई लोग पाश्चात्य रंगमंच की बढ़-बढ़कर बातें तो करते हैं, पर भारतीय कथकलि, जापानी नोहू या काबूकी, कम्बोडिया के वैंले तथा अफ्रीकी और सुदूर पूर्व के देशों के नाट्य-रूपों को भूल जाते हैं। यह कम महत्वपूर्ण बात नहीं है कि पश्चिमी प्रभावों के बावजूद एशियाई नाट्य और रंगमंच अपनी अक्षुण्ण सत्ता बनाए हुए है। वस्तुतः रंग-परम्परा के विकास में एशियाई देशों ने महत्वपूर्ण भूमिका अदा की है। रिचर्ड साउदन ने अपनी पुस्तक सेवन एजेंज ऑव थियेटर में कई ऐसे एशियाई नाट्य-रूपों की चर्चा की है जिन्होंने रंगमंच की प्रगति में महत्त्वपूर्ण योगदान किया है। इनमें भारत के कथकलि, जापान के नोहू और काबूकी, चीन चिडहूसी, इन्डोनेसिया के वायांग कुलित और वायांग बेबर, मलाया के वायांग सियाम, थाइलैंड के खोन और लकोन

नाड आदि नृत्य/नाट्य रूपों का उल्लेख किया जा सकता है। एक ओर ये सम-कालीन सम्प्रदाय से विलग अनुष्ठानों और क्रिया-कलापों से सम्बद्ध होने के कारण पश्चिम की आँखों को विचित्र लगते हैं; दूसरी ओर इनका रंगीय परि-दृश्य, साहित्यिक तत्त्व और कलात्मक अनुभव हृदय को प्रभावित किए बिना नहीं रहता।

शैली और शिल्प में अन्तर एक स्वाभाविक बात है; किन्तु इसके बावजूद भी सारा एशियाई रंग एकसूत्र में बँधा है। भारत से लेकर सुदूर पूर्व वाली, जावा, कम्बोडिया, थाइलैंड का पारम्परिक रंगमंच एक-सी विशेषताओं को व्यंजित करता है। सब अपने पुराख्यानो, चरित्रों, नृत्यों, मुखौटों और वेश-विन्यास की दृष्टि से अद्भुत कहे जा सकते हैं। बाली में रंग-परम्परा लोक-जीवन में इस तरह समाई हुई है कि कोई भी स्थान अभिनय-स्थल का काम देने लगता है। बाली का पारम्परिक रंगमंच जनता का रंगमंच होने के नाते घरती से जुड़ा है और उसमें कहीं भी व्यावसायिकता की गन्ध नहीं है। नृत्य, संगीत, भाषा सम्वाद-रचना तथा हिन्दू-पुराणों की कथाएँ उसकी संरचना में महत्वपूर्ण स्थान रखते हैं।

कम्बोडिया में छाया नाटक विशेष लोकप्रिय हैं। सम्भवतः इनका उद्गम भारत में हुआ होगा। भारतीय संस्कृति के विस्तार के साथ ही सुदूर-पूर्व में रामायण और महाभारत के आख्यान प्रचारित हुए और अपनी धरती पर जड़ें जमाकर वे कई तरह में फले-फूले। कम्बोडिया का नंग स्वेक (जिसे थाइलैंड में मंग थाइ भी कहते हैं) छाया नाटक का अद्भुत उदाहरण प्रस्तुत करता है। इन छाया नाटकों की परम्परा में जावा, बाली, इण्डोनेसिया, कम्बोडिया प्रायः सभी देशों में राम-कथा विशेष रूप से लोकप्रिय है। यहाँ ध्रुवकाल से चर्म-पुतलियों या कठपुतलियों के माध्यम से राम-कथा से सम्बद्ध नाट्य का बड़ा ही प्रभावशाली प्रदर्शन होता है। इण्डोनेसिया का बायांग कुलित और बायांग पूर्वा जैसे छाया नाटक अपनी सांस्कृतिक धाती के लिए विश्व-भर में ख्यात हैं। ये मुख्यतः भारत की देन हैं; किन्तु आज उसने जो रूप अर्जित कर लिया है उससे स्पष्ट है कि ये नाट्य रूप कई कलात्मक और दार्शनिक प्रक्रिया के बीच से गुजरते रहे हैं। इनमें चर्मपुतलियाँ अभिनीत पात्र की 'जीवित छाया' की प्रतीक होती हैं। इनका संचालन दलांग करता है। कदली वृक्ष के सामने बँठा हुआ वह एक पौराणिक जगत् की अद्भुत सृष्टि करता है। वह पुरोहित और कलाकार दोनों होता है जो संगीत और नृत्य दोनों में पारंगत होता है। वह पात्रों की ओर से संवाद भी बोलता है और आवश्यकता पड़ने पर धार्मिक संदेश भी देता है। पुतलियाँ सुन्दर और कलात्मक होती हैं। इनमें संस्कृत नाटकों का विद्रूपक जैसा पात्र भी होता है। नृत्य और नाट्य का मूल विषय रामायण और

महामारत के प्रसंग होते हैं। पुतलियों ने नाट्य रूपों को इस कदर प्रभावित किया है कि वायांग बांग आदि में अभिनेता की वेशभूषा ही नहीं वरन् भाव-भंगिमा, मुद्रा और गति भी पूरी तरह पुतलियों का अनुसरण करती है।

थाइलैंड भी अपने प्राचीन नाट्य रूपों के लिए मुद्गर-पूर्व के अन्य देशों की भाँति प्रसिद्ध है। थाइ रंगमंच का सबसे पुराना रूप लकोन जात्री माना जाता है। इनका उद्भव भारतीय नृत्य और बौद्ध कथा-प्रसंगों में निहित है। प्रारंभ में इसमें सिर्फ़ तीन अभिनेता और कुछ गायक होते थे। एक अभिनेता नायक का, दूसरा खलनायक का और तीसरा स्त्री का पार्ट करता था। खल पात्र प्रायः मुखौटा धारण करता था। चौदहवीं शती के लगभग इस नाट्य-रूप में एक नया परिवर्तन आया और उससे एक नया नाट्य-रूप विकसित हुआ जो लकोन नोक के नाम से ख्यात हुआ। इसमें कथानक और विषय-वस्तु में वैविध्य आया, अभिनेताओं की संख्या में वृद्धि हुई और ऑरकेस्ट्रा भी समृद्ध हुआ। प्रथम विश्वयुद्ध के समय इसकी परम्परा नष्ट हो गयी और अब तो वहाँ के राष्ट्रीय थियेटर में इसका समाहार हो गया है।

थाइलैंड में लकोन नोक की भाँति ही लकोन नाइ, नंग घाइ तथा खोन जैसे कई नाट्य-रूप प्रचलित हैं। थाइलैंड के शासकों ने इनको प्रोत्साहन और संरक्षण ही नहीं दिया, बल्कि नाट्य रचना में भी सहयोग दिया; किन्तु अब इनकी तुलना में लिके नामक नाट्य रूप को अधिक लोकप्रियता मिलती जा रही है। इसके साथ ही कई छाया नाटक भी अपनी लोकप्रियता बनाये हुए हैं। बौद्ध, हिन्दू, मुस्लिम, ख़्मेर आदि धर्मों तथा चीनी और पाश्चात्य सम्प्रदाय ने थाइलैंड के नाट्य रूपों को समय-समय पर प्रभावित किया है। वस्तुतः थाइलैंड एक ऐसा एशियाई देश है जहाँ अनेक सांस्कृतिक परम्पराओं को लिये हुए रंगमंच नित्य फल-फूल रहा है।

इन देशों की भाँति श्रीलंका का रंगमंच भी भारतीय परम्परा से प्रभावित है। कालिदास का नाम एक किवदन्ती के आधार पर वहाँ के कवि-शासक कुमारदास के साथ जुड़ा हुआ है जिसने स्वयं जानकी हरण काव्य की रचना की थी। श्रीलंका की संस्कृति के और भी तत्त्व हैं किन्तु बौद्ध परम्परा वहाँ की जानी-मानी परम्परा है जिसने अनेक अनुष्ठानों और आख्यानों को जन्म दिया है। यहाँ जो नाट्य रूप धार्मिक और सामाजिक परम्पराओं के बीच से उमरे उनमें सोकरो, कोलम, नादगम् उत्लेखनीय हैं। कोलम में मुखौटों का प्रयोग होता है और उसमें उपदेश-गर्भित आख्यानों को प्रस्तुत किया जाता है। श्रीलंका में पारंपरिक रंगमंच मृतप्राय हो चुका है; किन्तु कोरस, सूत्रधार, ऑरकेस्ट्रा तथा दृश्यबंध के बिना भी नाट्य-प्रयोग के कुछ सूत्र आज भी नष्ट नहीं हुए हैं।

रंगमंच की समृद्ध परम्परा के लिए तिब्बत, चीन और जापान की नाट्य

परम्परा विशेष रूप से उल्लेखनीय है। तिब्बत में पर्व-नाट्यों का महत्व मुख्य रहा है जो प्रायः बौद्ध धर्म के विभिन्न अन्धारों को मुखर करते हैं। तिब्बत की रंग-परम्परा यद्यपि अपने देश से बाहर कभी चर्चित नहीं रही, किन्तु ऐशियाई देशों की सगीत-नृत्यमयी नाट्य योजना में उसका भी महत्वपूर्ण योगदान कहा जा सकता है। उसने एक ऐसे नाट्य-रूप को जन्म दिया जिसमें गीत, नृत्य और संवाद का सामंजस्य होता है और उसके साथ ही सूक्ष्म सामग्री का भी समावेश होता है। सदियों से तिब्बत के मठों में धार्मिक रंगमंचीय गतिविधियों को प्रोत्साहन मिलता रहा है। धार्मिक पर्वों के अवसर पर प्रायः लोग पर्वतों की उपस्थिति में एकत्र होते थे और अभिनय स्थल के चारों तरफ घिर आते थे। उसी में एक चैंदोवा-सा टांगकर रंगमंडप बनाया जाता था। अभिनय में गीत, नृत्य और विवरण का तत्त्व मुख्य होता था तथा उसमें यथार्थ और कल्पना का समन्वय होता था। वास्तविक दृश्य विधान के स्थान पर केवल प्रतीक से काम लिया जाता था। उदाहरण के लिए लाल कपड़े में लिपटा हुआ लकड़ी का छूटा घोड़े का आभास देने के लिए काफी था, या पेड़ की कुछ टहनियाँ जमीन में गाड़ देना ही जंगल की प्रतीति का आधार था। कुर्सी पहाड़ का प्रतीक सरलता से बन जाती थी। इस प्रकार चाहे वह कथकलि हो या तिब्बती या सुदूर पूर्व ऐशियाई नाट्य सर्वत्र एक बात साफ दृष्टगत् होती है कि सबने अपनी रंगीय रुढ़ियाँ विकसित की, जिनका रंगमंच के विकास में महत्वपूर्ण हाथ रहा है।

विकास की इसी परम्परा में प्राचीन चीनी और जापानी रंगमंच की देन उल्लेखनीय है। चीनी रंगमंच एक सुगठित शैलीबद्ध रंगमंच का परिचायक रहा है। वस्तुतः उसे सबसे सरल किन्तु सबसे समृद्ध रंगमंच कहा जाता है। उसका प्राचीनतम रूप मठों और मन्दिरों में संबद्ध है जो प्रायः पत्थरों के बने होते थे। मन्दिरों से सबद्ध ये रंगमंच ऊँचे मंडप की भाँति होते थे जिन पर कोई परदा या प्रसीनियम नहीं होता था। प्रेक्षक तीनों ओर से बैठते थे। पुरुष जमीन पर बैठते थे, किन्तु स्त्रियों के लिए छोटे-छोटे पदों में बैठे कक्षों की व्यवस्था थी। यही मन्दिर-स्थित रंगमंच बाद के कला-रंगमंच का आधार बना। कालांतर में रंगशालाएँ राज्य के संरक्षण में आती गयीं। प्रायः धनिक लोग अपने भवनो में नाट्य की आयोजना करवाते थे। इस तरह निजी रंगशालाएँ अस्तित्व में आयीं। साम्राज्ञी डोवागर ने एक ऐसी ही निजी रंगशाला पीकिंग में अपने राज-प्रासाद में बनवाई थी जो तिमजिली थी और उसमें अनिष्टकारिणी शक्तियाँ नीचे से और आकाशचारी देवी-देवता दूसरी मंजिल से मंच पर अवतरित होते

थे। इस प्रकार के निजी रंगगृहों तक सामान्य जनता की पहुँच नहीं होती थी। मन्दिर स्थित रंगमंच के बाद जनसाधारण की पहुँच उन सार्वजनिक प्रेक्षागृहों तक ही थी जिनका अस्थायी ढाँचा तख्तों, सम्मों, बाँस आदि के सहारे खड़ा किया जाता था। फिर ऐसे चलते-फिरते दल अधिक थे जो उत्सवों के अवसर पर गाँवों और कस्बों में जाकर नाट्य प्रदर्शन करते थे। १८५७ में प्रकाशित अपनी पुस्तक में जन साधारण के लिए आयोजित इन प्रदर्शनों की चर्चा करते हुए रॉबर्ट फॉरबून ने लिखा है कि ये नाटक दुपहर में शुरू होते थे और हजारों की संख्या में देखे जाते थे। मंच खड़े किए जाते थे और प्रदर्शन के बाद लुप्त हो जाते थे।

स्थायी ढंग का रंगमंच का उद्भव चायघरों में हुआ है। चिंग वंश (१८१६-१९१२) के राज्य काल में इस परम्परा का विकास हुआ। प्रेक्षक कुर्सियों और मेजों पर बैठे हुए चाय पीते जाते थे और नाट्य प्रदर्शन देखते जाते थे। नाटक देखना, चाय पीना और आपस में बातचीत करते जाना दोनों काम साथ-साथ चलता था। इसलिए उन्हें रंगशाला न कहकर चाय घुसान (चाय उद्यान) कहना ज्यादा उपयुक्त समझा जाता था।

पुरानी पद्धति की सबसे प्रसिद्ध रंगशाला जो आज भी पिछली परम्परा सुरक्षित रखे हुए है, पीकिंग की 'कुआंग हो लो' है। इसकी स्थापना सत्रहवीं सदी में हुई थी। इसमें पाश्चात्य प्रणाली की प्रकाश-योजना और बैठने की व्यवस्था है। १९११ की क्रान्ति के बाद रंगशाला के स्थापत्य में अन्तर आया जिससे पारंपरिक रंगमंच-कला का विघटन होता गया और पाश्चात्य प्रणाली का प्रोसीनियम (रंगद्वार) को प्रमुखता दी गयी किन्तु बाद में चौखट (फ्रेम) वाला रंग-प्रकार अधिक मान्य हुआ। इसी के साथ दृश्य सज्जा और प्रकाश सम्बन्धी प्रयोग शुरू हुए; किन्तु नयी परम्परा को पाश्चात्य ढंग से विकसित करने में चीनी मंच कभी आगे नहीं बढ़ सका। इसका मुख्य कारण यह है कि पुरानी रंग-पद्धतियाँ वहाँ आज भी लोकप्रिय हैं। क्लासिक चीनी ओपेरा आज भी अपनी कलात्मक उपलब्धि के लिए देश-विदेश में प्रसिद्ध है।

चीनी रंगमंच मूलतः अयथार्थवादी रंगमंच है और उस पर दृश्य सज्जा का कभी उतना महत्त्व नहीं रहा जितना पश्चिमी रंगमंच पर। इसीलिए जिस रंगमंच को उन्होंने समर्थन किया वह सीधा-सादा, मुक्ताकाशी रंगमंच है जिसके पीछे की भीत पर दो द्वार होते हैं। वस्तुतः चीनी रंगमंच के ढाँचे में पश्चिम के लोगों की कोई स्थापत्य, कोई अव्यता नहीं दिखाई देती; किन्तु सचाई यह है कि उसकी गरिमा उसके रूपाकार में नहीं भावना और कला में है। एशिया की रंग-प्रवचारणा के अनुरूप ही चीन का रंगमंच अधिक संगीत और नृत्य से परिपूर्ण है। इसीलिए उसका आधार स्थूल यथार्थ न होकर सूक्ष्म

भावानुभूति है।

चीनी मंच पर संगीत का पर्याप्त प्रयोग होता है। किसी भी तीव्र भावना की अभिव्यक्ति के लिए प्रायः संगीत का ही सहारा लिया जाता है। इसी प्रकार पात्र के प्रवेश, बहिर्गमन आदि अवसरों पर विशिष्ट ध्वनि संगीत के प्रयोग की प्रणाली है। यही नहीं, अलग-अलग कोटि के पात्रों के लिए अलग-अलग ढंग के ध्वनि वाद्य बजाने की प्रथा प्रबल रही है। कभी-कभी तो मंच पर इतनी तीव्र और बहुल ध्वनियाँ सुनाई देती हैं कि एक नये भजनबी प्रेक्षक के लिए वे असह्य हो उठती हैं। वस्तुतः चीनी नाटक संगीतात्मक है और संगीत नृत्य के साथ जुड़ा है।

वस्तुतः चीनी अभिनय पद्धति के तीन महत्त्वपूर्ण अंग हैं—नृत्य, संगीत और गति। गति के कारण चीनी रंगमंच पर अभिनेता सर्वाधिक मुख्यता प्राप्त कर लेता है। यहाँ तक कहा जाता है कि चीनी लोग नाटक देखने नहीं जाते, अभिनेता को देखने जाते हैं। इसका कारण यह है कि चीन में अभिनय एक कठिन कला मानी जाती है। बड़े परिश्रम और अनुशासन से अभिनेता उसे अभिजित करता है। उसके लिए कई प्रशिक्षण केंद्र होते हैं जहाँ लड़के-लड़कियाँ छोटी उम्र से ही शिक्षा पाते हैं। अभिनय पूर्णतः रीतिबद्ध होता है; इसलिए उसके लिए निश्चित प्रशिक्षण की अभिव्यक्ति सदा बनी रहती है। अभिनय की ऐसी ही व्यवस्थित रुढ़ियाँ हमारे प्राचीन भारतीय रंगमंच पर भी प्रचलित रहो हैं। चीनी रंगमंच पर अभिनेताओं की भूमिकाएँ मुख्यतः चार प्रकार की मानी गयी हैं : शोंग (पुरुष), तान (स्त्री), चिंग (चित्रित चेहरा), और घाऊ (विदूषकीय कॉमिक)।

इनमें तान अभिनेता वे होते हैं जो स्त्रियों का अभिनय करते हैं। उन्हें अपने अंग-प्रत्यंग और सुन्दरता सभी दृष्टियों से यह आभास देना होता था जैसे कि वे वास्तविक रूप में स्त्री ही हों। धीरे-धीरे यह परम्परा समाप्त हो गयी। अब स्त्रियाँ ही अपना पार्ट करती हैं। चिंग अभिनेताओं के चेहरों पर रंगीन माकृतियाँ पेण्ट की जाती हैं। प्रायः मोढ़ा, चोर, डाकू, राजनीतिज्ञ, देवता, प्रतिप्राकृत शक्तिर्मा आदि ही इस कोटि के पात्रों में आते हैं। रंगीन माकृतियों, वस्त्रों आदि से ऐसे पात्रों के चरित्र की मंच पर नज़ागर करने का प्रयास किया जाता है। चाऊ अभिनेता अपने मोढ़े मजाक, नकल और कलाबाजी से काम लेता है। उसकी आँखों और नाक को प्रायः सफेद और काले रंग से रंग दिया जाता है। वस्तुतः हर प्रकार के अभिनय के लिए रंग, मंत्रिमा, गतियाँ तथा वाचिक अभिनय की पद्धतियाँ निश्चित थीं। निर्धारित गतियों की संख्या किसी भी प्रकार कम नहीं थी। ये गतियाँ हाथों, आस्तीनों, पाँवों, दाढ़ी आदि से सम्बन्धित थी।

चीनी रंगमंच पर प्राचीन काल से ही वेशभूषा का विशेष महत्त्व रहा है। प्रायः वेशभूषा के माध्यम से ही पात्र का पद, स्थिति और वर्ग को व्यंजित किया जाता है। चीनी मंच पर वेशभूषा को व्यावहारिक जीवन से सम्बद्ध ही नहीं किया गया वरन् उसके आकर्षक और अतिरंजित रूप पर भी बल दिया गया। इसके साथ ही अभिव्यक्ति के माध्यम के रूप में रंग को विशेष महत्त्व दिया गया। उच्चकुल के व्यक्ति के लाल, गुणवान्, चरित्रवान् व्यक्ति के लिए हरा; सम्राट् के लिए पीला; वृद्ध के लिए सफेद; भोषण व्यक्ति के लिए काला रंग वेशभूषा के आवश्यक उपकरण के रूप में अनिवार्य समझा जाता था। इसके ऊपर आलंकारिक अभिप्राय (मोटिफ) चित्रित करने की भी परम्परा थी, जैसे चमगादड़, फूल, स्वस्तिका अथवा जीवन के उद्गम को व्यक्त करने वाले यिन-यांग प्रतीक। इसी प्रकार वैशिष्ट्य के लिए सिर के विभिन्न परिधान, वेश-विन्यास की विविध शैलियाँ भी प्रयुक्त होती रही थी। वेश-विन्यास की भाँति ही रूप सज्जा भी चीनी रंगमंच का रीतिबद्ध विषय है। मुख सज्जा के लिए कई प्रकार के रंग और डिजाइन प्रयुक्त होते रहे हैं। चालाक और धोखेबाज या कामुक पात्रों के मुँह सफेद रंग और काले घबड़े से पोत दिए जाने की परम्परा बहुत पुरानी है।

चीनी रंगमंच पर सामग्री के प्रतीकात्मक या सकेतात्मक प्रयोग की परम्परा भी बहुत पुरानी है। सारी अभिनय प्रणाली ही ऐसी है कि उसमें अभिनेता को संकेत और प्रेक्षक को कल्पना से काम लेना पड़ता है। इसीलिए काली झंडी को समूह में हिला देना तूफान का परिचायक बन जाता है; काला-नीला कपड़ा दीवाल का प्रतीक बन जाता है और मंच के एक कोने पर पड़ी कुर्सी कुएँ या पहाड़ का संकेत देती है। इसी प्रकार एक पूरे उद्यान का आभास फूल से कटे हुए गलीचे से दिया जाता है। इसी प्रकार घोड़े की सवारी करना, नदी में तैरना, नाव चलाना, सूत कातना सभी क्रिया-व्यापार सांकेतिक रूप से तथा मंच सामग्री के माध्यम से प्रस्तुत किया जाता है।

इस प्रकार चीनी रंगमंच की परम्परा यथार्थवादी रुढ़ियों पर अवलम्बित नहीं है। इस पर भी वह प्रेक्षकों को एक विलक्षण रंगानुभूति प्रदान करता है। पश्चिम की नाट्य परम्परा के लिए वह सीधी-सी चुनौती पेश करता है।

चीनी रंगमंच की भाँति ही जापानी रंगमंच की भी निराली परम्परा है। कई अर्थों में दोनों रंगमंचों में पर्याप्त समानता भी है। दोनों की जड़ें दृश्यसज्जा-हीन, रीतिबद्ध रंगीय विचारधारा में निहित हैं। यह समानता संयोग पर निर्भर नहीं। वस्तुतः रंगमंच के इतिहास में एक-सी प्रक्रियाओं के सहज दर्शन

स्वाभाविक है।

जापान की नोह और फावूकी रंग-परम्परा आज विश्व की प्रतिष्ठित रंग-कलाओं में गिनी जाती है। जापान उन देशों में है जो पश्चिम की धीरे धीरे मंदकर दौड़ने के बजाय अपने पारम्परिक नाट्य रूपों को सुरक्षित रखे हुए है। कुछ विशेषज्ञों का कहना है कि जापान की यह रंग-परम्परा लगभग २५०० वर्ष पुरानी है। संसार के किसी भी देश का इतना लम्बा और मटुट इतिहास नहीं है।

जापानी नाट्य परम्परा नृत्यों से विकसित हुई है। इन नृत्यों में एक नृत्य कगूरा भी था जो सूर्य देवी (१) के सामने प्रस्तुत किया जाता था। दूसरी नाट्य परम्परा गियाभू के नाम से ख्यात थी। यह एक प्रकार का मुसोटा नृत्य था जिसे सातवीं शती में मिमाशी नामक एक कोरियाई व्यक्ति जापान ले आया था। कहा जाता है कि यह नृत्य-नाट्य रूप भारत में ब्रुह के आगे प्रस्तुत किसी नृत्य का पूर्व-रूप था। कुछ समय बाद बुगाकू नृत्य की परम्परा चल पड़ी और ग्यारहवीं सदी तक उसे दरबारी मनोरंजन और धार्मिक अनुष्ठान (बौद्ध अनुष्ठान) के रूप में मान्यता प्राप्त रही। फिर जनता के मनोरंजन के लिए उँगाकू नृत्य-रूप सामने आया और अन्ततः सादगाकू जो बाद में विकसित होकर नोह नाट्य रूप का जनक बना जिसे बौद्ध पुरोहित क्वनामी (१३३३-१३८४) और उसके पुत्र जियामी (१३६३-१४१४) ने एक स्थिर रूप देने का प्रयास किया।

नोह शब्द का अर्थ होता है—शिल्प, निपुणता, क्षमता आदि। नोह नाटकों की एक मटुट लम्बी परम्परा रही है। इसलिए ये संस्था में अगणित रहे होंगे, किन्तु अब २५० के लगभग नोह नाटक ही अवशिष्ट मिलते हैं। विषय-वस्तु की दृष्टि से ये नाटक निम्नलिखित वर्गों में आते हैं : शिन (देवता), नान (पुरुष), ग्यो (स्त्री), क्यो (विक्षिप्त) तथा कि (राक्षस)। ये, जैसा कि स्पष्ट है देवी, दनुजों, भूत-प्रेतों, उन्मादियों तथा स्त्री-पुरुषों के सम्बन्ध में होते हैं।

नोह नाटक का रचना-विधान सुरचित नाटक की भाँति पूर्णतः निर्धारित होता है। उसके मुख्यतः आदि, मध्य, अंत के रूप में तीन अंग होते हैं—जो, हो, वपू। नोह नाटक का कथानक किसी पूर्व-घटित घटना पर अवलम्बित होता है। इसका अर्थ यह हुआ कि केवल नाटकीय स्थिति को ही मंच पर प्रस्तुत किया जाता है, शेष को गायन या संवाद के रूप में कोरस और पात्रों के द्वारा सूचित मात्र किया जाता है। नोह नाटक का प्रारम्भ दृश्य की सूचना से होता है। पार्श्व पात्र (वाकी) प्रवेश करके अपना परिचय देता है। पार्श्व में स्थित कोरस नाट्यस्थिति की व्याख्या करता है और दूसरे पात्र की उपस्थिति के साथ वार्तालाप शुरू होता है और उसके बाद मात्रागीत

चलता है जिसे शिवाई या मिचिपूकी कहा जाता है। जब कोरस गीत गाया जाता है तो पार्श्व चरित्र चलता-फिरता रहता है और ऐसी आशा की जाती है कि यात्रा करते हुए वह अपने लक्ष्य स्थल पर पहुँच गया है। तब मुख्य पात्र (शीते) अन्य पात्रों के साथ प्रवेश करता है और इसी के साथ कथावस्तु के विकास के संकेत उभरते हैं। मध्य भाग में मुख्य पात्र नृत्य करता है और जब वह चला जाता है तो एक प्रहसनात्मक प्रसंग जिसे यमोमेन कहते हैं, प्रस्तुत किया जाता है, जो अन्य पात्रों द्वारा अभिनीत होता है। इसमें अंतिम और सर्वप्रमुख अंश अन्त का होता है जिसमें प्रमुख पात्र फिर लौटकर प्रवेश करता है। यहाँ उसके रहस्य का उद्घाटन होता है और नृत्य के साथ नाटक समाप्त हो जाता है।

भारतीय नाट्यशास्त्र की पूर्वरंग पद्धति के अनुरूप ही नोह नाटक की प्रस्तुति में कई अनुष्ठान निहित होते हैं। इसमें सर्वप्रथम आयुष्य और मागल्य के लिए ओकिना नृत्य किया जाता है। उसके बाद मंच पर सैजाई (एक हजार वर्ष) नामक पात्र प्रवेश करता है जो मातृत्व और सौभाग्य का प्रतीक माना जाता है। उसके बाद घंटी बजाता और नृत्य करता हुमा साँचा प्रवेश करता है। इस तरह के अनुष्ठान के बाद हर कोटि के नाटकी में से छः नोह नाटक क्रम से प्रस्तुत किए जाने का विधान है।

नोह रंगमंच सीधा-सादा होता है। नाट्य मंडप १६ फीट लम्बा और उतना ही चौड़ा होता है। यह लकड़ी के खम्भों पर खड़ा किया जाता है और उसके ऊपर से एक सजी हुई छत होती है। मंच के पीछे एक खाली दीवाल होती है, जिस पर एक वृक्ष की आकृति अंकित होती है। सज्जा के नाम पर नोह मंच पर इतना ही होता है। हाँ, कभी-कभी विशेष नाट्य प्रदर्शनों के अवसर पर पर्वत, वाहन, मीनार, कुर्मा आदि जैसी दृश्य वस्तुओं का भी समाहार किया जाता है। मंच की दाहिनी ओर कोरस के लिए और पीछे ऑरकेस्ट्रा के लिए स्थान होता है। सज्जामूह कुछ दूरी पर बायीं ओर होता है और यह मुख्य रंघमंच से संबद्ध एक अलग हिस्सा होता है जो हाशियाकारी पुल या मार्ग से जुड़ा होता है। यही से होकर अभिनेता प्रवेश करते हैं। यह स्थान पेड़-पौधों से सजाया जाता है। प्रेक्षक मंच के सामने और उसके एक तरफ बैठते हैं; पर दूसरी तरफ भी कुछ लोगों के बैठने का स्थान होता है। इस प्रकार मुक्ताकाशी रंगमंच के समान ही इसमें बैठने की व्यवस्था होती है।

नोह नाटक की गति बहुत धीमी और रीतिबद्ध होती है। पैरो की हर गति और हाथों की हर इंगित नया-नुला और सधा हुआ होता है। उसमें नृत्य और संगीत की प्रधानता होती है। सब भूमिकाएँ प्रायः पुरुषों के द्वारा खेची जाती हैं। उनमें वेशभूषा की मध्यता दर्शनीय होती है। स्त्रियों, रक्षकों, भूत-प्रेत

आदि पात्रों की भूमिका में मुखौटों का प्रयोग होता है। नोह नाटक अपनी रीति-ब्रह्मता के कारण कुछ घरानों की बपौती बना हुआ है जो उसकी कला को पीढ़ी दर पीढ़ी सुरक्षित रखे हुए हैं। नोह नाटक प्रायः घनिकों के मनोरंजन की सामग्री रहे हैं। साधारण लोगों को उसे देखने के लिए धन का व्यय करना पड़ता था। एक ऐसा भी समय आया जब उन्हें कानूनन इस अधिकार से वंचित किया गया। केवल सामुराई या योद्धा ही उसे देख सकते थे। फलतः एक समय ऐसा भी आया जब नोह नाटको का जन-साधारण से सम्पर्क ही टूट गया और उनकी परम्परा को व्याघात पहुँच गया।

नोह रंगमंच की पूर्णता ने काबुकी रंगमंच के लिए ठोस आधार प्रस्तुत किया। कहा जाता है कि दसवीं शती में चीनी विद्वान् जापान आने लगे थे जो अपने साथ वहाँ की कई धार्मिक ग्रन्थों साथ लाए। वहाँ सोलहवीं शती में एक शब्द प्रयोग में आता था—काबू (का का अर्थ है गीत और बू का अर्थ नृत्य)। जापानियों ने इसके साथ क्रियायक प्रत्यय सू जोड़कर काबुसू शब्द बनाया जिसका अर्थ हुआ नाचना और गाना। कुछ लोग काबुकी नामकरण का आधार इसी को मानते हैं। किन्तु कुछ विद्वान् इसका सम्बन्ध एक और शब्द काबुक् से जोड़ते हैं जिसका अर्थ चुनबुली नारी होता है और कुछ काढामुकू से जिसका अर्थ प्रायः पहाड़ से ढुलकना या ह्रास होता है। काबुकी नामकरण के पीछे जो भी बात रही हो, इतना निश्चित है कि सोलहवीं शती में जब विदेशी ढंग के नृत्यों का प्रचलन हुआ तो काबुक् उनमें से एक बहुत ही लोकप्रिय नृत्य-रूप था। बहुत सम्भव है उसी से काबुकी नाम चल पड़ा हो। की प्रत्यय कला, निपुणता या शिल्प के अर्थ में प्रयुक्त हुआ है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि काबुकी नृत्य-संगीत कला का द्योतक है।

प्राचीन काल में जापान के मन्दिरों में बौद्ध और शिन्तो धर्मों से सम्बन्धित उत्सवों पर नृत्यों का आयोजन होता था। कहा जाता है कि १५८६ में एक नर्तकी ने एक बार ऐसे ही नृत्य का आयोजन मन्दिर में न कर दूर कामो नदी के तट पर किया था। उसका नाम ओ-कुनी था और उसी को काबुकी का श्री-गणेश करने का श्रेय प्राप्त है। वह बौद्ध धार्मिक नृत्यों में पारंगत थी। श्रीप्र ही उसे अपने प्रेमी नागोया संजावूरी को अपने साथ मिला लिया; कई और स्त्री-पुरुष भी उससे आ मिले। उसने नोह पर आधारित रंगमंच की स्थापना की और इस प्रकार जनसाधारण की आवश्यकताओं का ध्यान रखते हुए काबुकी का श्रीगणेश किया। ओ-कुनी ने अपने इस नाट्य रूप में नृत्य और संगीत के साथ कॉमिक प्रसंगों का भी समावेश किया और इसके साथ ही एक और

नाय—सारावाका—का सन्निवेश किया। नाटक की कथावस्तु को भी उसने ऐतिहासिक प्रसंगों, वीरतापूर्ण आख्यानों तथा लोकप्रिय प्रेमकथाओं से जोड़ने का प्रयास किया। इन प्रयत्नों से काबूकी की लोकप्रियता निरन्तर बढ़ती गयी।

ओ-युनि के रंगमंच की लोकप्रियता के साथ ही अभिनेताओं के अनेक सम्प्रदाय उठ खड़े हुए जिनमें ओन्ना काबूकी विशेष आकर्षण का विषय बना क्योंकि उगमे प्रायः स्त्रियाँ ही अधिक काम करती थी। इनसे वेश्यावृत्ति को प्रोत्साहन मिला। फलतः १६२६ में इस पर प्रतिबन्ध लगा दिया गया और स्त्रियों को उसमें भाग लेने की मनाही की गयी। स्त्रियों के काबूकी के समाप्त होते ही युवा पुरुषों की—याकाशू काबूकी का प्रचलन चल पड़ा। दारौरीक सौदम्य इसमें भी विकार का कारण बना और १६५२ में इस पर भी सरकार को प्रतिबन्ध लगाना पड़ा। फिर धयस्क लोग मंच पर आये तो पारो काबूकी का आविर्भाव हुआ जिसमें योन भायना गीण हो गयी जो अब तक काबूकी के आकर्षण की मूल आधार थी और उसके स्थान पर नाटकीय तत्वों का विकास हुआ। फलतः १६६४ में पहली बार ओसाका में फुकुइ योगोजेमोन का लिखा पूरा नाटक हितिन नो अबोची मंच पर आया और उसके साथ कई ख्यात नाटककारों और अभिनेताओं की परम्परा का विकास हुआ।

१६८८-१७०३ के बीच गेनरोकु युग में काबूकी अपने चरम पर पहुँच गया। इस काल में काबूकी ने एक निश्चित रूप धारण किया जिसमें वह एक नृत्य रूप से नाट्य रूप की ओर अग्रसर हुआ। प्रारम्भ में काबूकी में स्त्री, पुरुष और हास्य अभिनेता की भूमिकाएँ ही थी—अब उसमें आठ आधारभूत भूमिकाएँ विकसित हुई—नायक, खलनायक, स्त्री, कॉमेडियन, बूढ़ा पुरुष, बूढ़ी स्त्री, युवा व्यक्ति और बच्चा जिन्हें क्रमशः याचीयाकू, कतकीयाकू, ओन्नागाता, डोकेयाकू, ओयाजीकाता, क्याशागाता, याकाशूगाता तथा कोयाकू नामों से पुकारा जाता है। ऐयाशी का साधन होने के कारण बहुधा काबूकी रंगमंच समय-समय पर विघटित होता रहा है। पाश्चात्य प्रभाव ने भी उन्नीसवीं सदी में उसे झकझोर कर रख दिया था; किन्तु कुछ अच्छे नाटककारों और अभिनेताओं के कारण वह नष्ट होने से बच गया। इसी समय काबूकी की कथावस्तु और चरित्र योजना में नये तत्व समाहित हुए और आज स्थिति यह है कि काबूकी मंच पर आसदियों, कामदियों से लेकर नृत्य नाटक, अतिकल्पना अतिरंजित वीरता-प्रधान ऐतिहासिक नाटक तक सभी कुछ प्रस्तुत किए हैं।

काबूकी नाटक का मूल तत्व नृत्य और इसीलिए
और नृत्य की भावमयी मुद्राओं और
विभिन्न गतियों का आधार उसे एक

रंगमंच पर गतियाँ, मंगिमाएँ और मुद्राएँ सब कुछ रीतिबद्ध होती हैं। जापान में पुत्तलिका मंच बहुत लोकप्रिय रहा है। यही कारण है कि अभिनय पर भी कठपुतलियों का विशेष प्रभाव पड़ा है। काबूकी अभिनेता की गतियाँ और मंगिमाएँ उन्हीं की तरह नयी-नुली और नृत्यमयी होती हैं। इसकी काबूकी मंच पर इतनी प्रधानता होती है कि ऐसा प्रतीत होता है जैसे कि सारा नाट्य व्यापार एक भावमुद्रा से दूसरी भाव-मुद्रा की ओर अभिमुख हो रहा है।

काबूकी मंच का अभिनेता बड़ा सधा हुआ व्यक्ति होता है। इसका कारण वह अनुशासन और प्रशिक्षण है जिसके बीच तपकर उसे निकलना पड़ता है। जापान में अभिनेताओं के प्रसिद्ध घराने होते आये हैं। जब कोई प्रसिद्ध अभिनेता मरता था तो वह अपना उत्तराधिकारी निर्वाचित करता था। वस्तुतः निर्णायक इतने सख्त होते हैं कि १६०३ में नवम् बंजोरो की मृत्यु के बाद कोई भी व्यक्ति अब तक इच्छिकावा बंजोरो की उपाधि के लिए उपयुक्त नहीं समझा गया। एक निश्चित अनुशासन और प्रशिक्षण की प्रक्रिया के बीच से गुजरने के कारण काबूकी अभिनेता के पास हाथ और पैरों की गतियाँ तथा मुँह, झोठ, नाक, भ्रूँ, मोँह आदि की विभिन्न मुद्राओं का अक्षय भंडार होता है। इसकी प्रमुखता को देखते हुए ही ओसाणाइ कामोरू ने जब पाश्चात्य रंगमंच की प्रवृत्तियों पर बल देना शुरू किया तो जापानी रगतत्त्वों की रूढ़ियों को नकारने के लिए उसने रगसाला की दीवाल पर लिख दिया था—'रोमी, गामो नहीं; चलो, नाचो नहीं।'।

नृत्य, गीत, गति आदि के समान ही काबूकी मंच पर वेशभूषा का बड़ा महत्त्व है। उसमें तडक-भटक, रंगीनी और भव्यता पर विशेष बल होता है, इसीलिए वह भालंकारिक और जटिल होती है। कुछ मुद्राओं में तो वेशभूषा सीधे अभिनय के साथ जुड़ जाती है। काबूकी मंच पर अभिनेता का वेशाभूषण धारण करना ही काफी नहीं होता वरन् उन पर बनी विभिन्न धातुतियाँ भी अपना विशेष महत्त्व रखती हैं। अभिनेता कई प्रकार के भीतरी, बाहरी, उत्तरीय और अधोवस्त्र पहनते हैं जिनके लिए अलग-अलग नाम प्रचलित हैं। वेशभूषा के प्रति जापानी अभिनेता में इतना लगाव दिखाई देता है कि वह मंच पर अनेक वेशभूषाएँ बदलकर आता है। इन्हीं की गाँति अनेक प्रकार मुखौटों, शिरोवस्त्रों और 'विगो' का प्रयोग भी होता है।

काबूकी नाटको के लिए प्रारम्भ में नोह रंगमंच का ही प्रयोग होता रहा है। बाद में काबूकी ने अपना स्वतन्त्र रंगमंच बनाया जिसमें नोह रंगमंच के भी कई तत्त्व विद्यमान हैं। काबूकी रंगमंच काफी लम्बा-चौड़ा होता है। उसका एक महत्त्वपूर्ण पहलू हानामोमी है जिसे फूलों का रास्ता कहते हैं। अभिनेता इसी मार्ग से मंच पर प्रवेश करते हैं। मंच और प्रेक्षामूह को जोड़ने वाला यह

‘एशिया का रंगमंच, कम से कम कुछ सीमा तक, अदृश्य जगत् का भी निरूपण करता है जिसमें उसके दृश्य, श्रव्य और आस्वाद के कई पहलू आ जाते हैं। सेतु रंगमंच के आयाम का विस्तार करता है साथ ही प्रेक्षक और अभिनेता के बीच निकटता का सम्बन्ध स्थापित करता है। रंगमंच की विशालता के कारण उस पर पूरी दृश्यावली प्रस्तुत की जा सकती है, जैसे जंगल, उद्यान, राजप्रासाद आदि। काबूकी मंच पर कई ऐसे दृश्य भी आयोजित होते हैं जिनमें नाटक का क्रिया-व्यापार मंच के तीन स्तरों या तीन मंजिलों तक चलता है। काबूकी का दृश्यबन्ध एक वर्गोकार मंडप पर होता है जिसके चारों ओर अभिनय के लिए काफी स्थान होता है। नाट्य मंडप और उसके आसपास का क्षेत्र अलग-अलग वर्गों के पात्रों के लिए जगह मुहैया करता है। अभिनेता कई बार अपनी जगह पर स्थिर रहते हैं; वे अभिनय तभी करते हैं जब उनकी बारी आती है। फिर भी अभिनय की प्रक्रिया मंच के विभिन्न क्षेत्रों में चलती रहती है। कुल मिलाकर जापानी रंगमंच रीतिबद्ध रंगमंच है और पश्चिम में जिसे सत्याभास या यथार्थवाद के नाम से अभिहित किया जाता है, वह वहाँ की रंगकला को नहीं छू पाया है।

और एशियाई रंगमंच की इस परिक्रमा के बाद एक और समृद्ध रंग-परम्परा बच रहती है जिसकी चर्चा अलग से अगले अध्याय में की जा रही है। भारतीय नाट्य परम्परा ने एशियाई नाट्य रूपों को प्रभावित ही नहीं किया है, अपने समृद्ध रूप में एक कलात्मक मानदण्ड भी निर्धारित किया है।

जब हम एशियाई रंग-परम्परा और नाट्य रूपों की चर्चा करते हैं तो सुप्रसिद्ध पाश्चात्य रंगकर्मी गोर्डन क्रेग के उठाये गये एक प्रश्न का उत्तर सामने आता है। प्रश्न है : हमें कौन-सा रंगमंच चाहिए ?—वह उवाक और यांत्रिक रंगमंच जो आजकल हमारे पास है या वह जिसमें उल्लासपूर्ण और चिर-अभिनव रंगकला फल-फूल रही है ? पश्चिम का कोई भी व्यक्ति जिसने तिब्बत, वाली, कम्बोडिया, थाइलैण्ड, चीन और जापान की रंग कला देखी हो, वह जब पश्चिम में लौटता है, तो उसके मन में यही प्रश्न उठता है। पश्चिम ने अट्टारहवीं-उन्नीसवीं शताब्दी में इतना समाजशास्त्र, मनोविज्ञान और दर्शन बधारा है कि वहाँ का आधुनिक रंगमंच कठपंता होकर रह गया जबकि पूर्व का रंगमंच एक पूरा रसात्मक अनुभव देता है। एक अमेरिकन रंगमंच-इतिहासकार लियोनार्ड सी० प्रोको ने इसी अर्थ में पूर्व के रंगमंच को एक उल्लास एवं या प्रीतिभोज का रंगमंच (ए पियेटर ऑव फीस्ट) कहा है जिसका प्रेक्षक छककर आरवाद लेता है।

उनका कहना है कि पश्चिम के लिए दृश्य जगत् ही सब कुछ है, किन्तु :

समग्रतः यह एक दावन का अनुभव देता है—एक ऐसी दावन का जिसका स्वाद प्रेक्षक एक-दो घंटे नहीं बल्कि पाँच-छः घंटे तक लेता रहता है और कभी-कभी तो सारी रात भर । यह अन्तर्बन्धु और साथ ही बहिर्बन्धु का रंगमंच है । हमारे पुराने रंगमंचों की भाँति यह यथार्थवादी और रंगीयताबद्ध, वस्तुवर्धनी और मत्स्याभासी दोनों है । इसमें यथार्थ और शैलीबद्धता दोनों हैं । इसकी बहुमुखता का एक कारण यह भी है कि यह रंग-विधान (स्पेक्टैकन) पर चल देता है, जब कि हम शार्तालाप पर अधिक चल देते हैं । छपे पृष्ठ के अर्थ पर निर्भर करने के बजाय वह बिम्बों—देशकाल के बीच स्थित नाटकीय काव्य—से काम लेता है । इसीलिए प्राच्य रंगमंच कई पहलुओं से, कई रूपों में आस्वाद देता है । ऐसा रंगमंच अपने सम्मोहन और मतिभ्रम से प्रेक्षक को आकर्षित भी करता है और अपनी दूरी भी रखता है क्योंकि यह कला के बहुत ही जागरूक और रीतिबद्ध स्वरूप को प्रकट करता है । यह एकदम आत्मपरक और वस्तु-परक दोनों है । यह हमारे स्वप्नों, भीषण मयों और ज्वर-पस्त आशाओं का चित्रण कर हमें उन ऊँचाइयों की ओर ले जाता है जहाँ अती के शब्दों में आधि-भौतिकता की वायु बहती है । और यह काम वह बखूबी पूर्णता के साथ कर दिखाता है ।^१

एशियाई नाटक और रंगमंच का प्राण-तत्त्व उसके संगीत, नृत्य और काव्य में निवास करता है । इसके बीच उसने एक अलग स्वरूप अर्जित किया है जिसमें शैली-बद्धता एक महत्वपूर्ण भूमिका निभाती है । एशियाई मंच पर अभिनय अंग-प्रत्यंगों की विभिन्न भाव मुद्राओं तथा गतियों पर निर्भर करता है और वेशभूषा उसका महत्वपूर्ण अंग बन जाती है । प्रेक्षक सारे रंगविधान की काव्यात्मक भाव-भूमि, लभबद्धता और उसके जादुई प्रभाव में स्वतः ही आ जाता है ।

आज एशिया का रंगमंच व्यर्थ ही पश्चिम का मुँह जोह रहा है । उसके पाम पश्चिम को देने के लिए बहुत कुछ है । सचार्थ यह है कि आज पश्चिम ने जो नयी जमीन तैयार की है, वह एशियाई रंगमंच की ही पारम्परिक देन है । पश्चिम को अस्तु के अनुकृतिवाद तथा उससे प्रेरित यथार्थवादी विचारधारा से पाश्चात्य रंगमंच को बचाने में एशियाई रंगमंच का बहुत बड़ा हाथ है । एशियाई रंगमंच पश्चिम को अनेक नाट्यशैलियाँ और रंगशिल्प मुहैया कर सकता है । यदि ब्रेख्त मोह से प्रेरणा ले सकता है तो क्या पश्चिम के अन्य नाटक-कार भारतीय, चीनी, जापानी या किसी अन्य एशियाई नाट्य-रूप से प्रेरणा नहीं ले सकते ?

१. ल्योनार्ड सी० प्रोको की पुस्तक 'विथेटर ईस्ट एण्ड वेस्ट' से जेम्स सार० ब्रैडन द्वारा संपादित 'द पफो'मिय आर्ट्स इन एशिया' में संकलित लेख, पृ० ३६

जरूरत इस बात की है कि एशियाई रंगमंच की क्षमताओं का उपयोग हो। पश्चिम में अब उसकी हवा बंध गयी है; पर इतना ही काफी नहीं है। एशियाई रंगमंच की क्षमताओं का ज्ञान और उसकी प्रविधि का प्रयोग नाट्य लेखन और प्रस्तुतिकरण के क्षेत्र में होना चाहिए जिससे नया नाटक और रंगमंच का आविर्भाव हो सके।

प्राचीन भारतीय रंग-परम्परा

९

भरत का नाट्यशास्त्र भारतीय रंग-परम्परा का विशद कोश है । जिस परिवेश में इस महान् ग्रंथ का प्रणयन हुआ, उसकी परम्परा वैदिक है । भरत या नाट्य-शास्त्र का चाहे कोई भी काल रहा हो, किन्तु इस सत्य को नकारा नहीं जा सकता कि भारत की नाट्य परम्परा बहुत पुरानी है । भरत तक आते-आते और नाट्यशास्त्र के रूप विकसित होते उसे पर्याप्त समय लगा होगा । नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय में नाट्यवेद की उत्पत्ति की जो कथा मिलती है, वह भारतीय नाट्य को वेदों और वैदिक अनुष्ठानों से जोड़ती है । इन्द्र आदि देवताओं ने ब्रह्मा से कहा : क्रीडनीयकमिच्छामो दृश्यं ध्वज्यं च यद् भवेत् (ना० शा० १।११) और ब्रह्मा ने उनकी प्रार्थना सुनकर ऋग्वेद से पाठ, सामवेद से गीत, यजुर्वेद से अभिनय तथा अथर्ववेद से रस लेकर पंचमवेद के रूप में नाट्य की रचना की^१ । नाट्य को वेद कहने का अभिप्राय उसकी पवित्रता मात्र व्यंजित करना नहीं था, बरन् संस्कृत नाट्य की धार्मिक-आनुष्ठानिक विशेषताओं को व्यंजित करना था । इसका लक्ष्य धर्म, धर्म, काम, मोक्ष की साधना था । स्वयं भरत ने इसे वेद, स्मृति, मन्त्राचार आदि की परिकल्पना को सार्थक करने वाला बताया है ।^२ अभिवर्तन ने इसी आधार पर नाट्य का वेदत्व सिद्ध करने का प्रयास किया है ।^३ इसीलिए नाट्य को चाक्षुष् यज्ञ की संज्ञा दी गयी ।

१. जगद् पाठ्यम् गेदात्मा मध्यो गतिमेव च ।

यजुर्वेदादभिनयान् रमन्नाथर्वणादपि ॥ नाट्यशास्त्र १।१७

२. श्रुतिस्मृति सदाचार परिकल्पार्थं कल्पनम् ।

विनोदजनन लोके नाट्यमेतद् भविष्यति ॥ नाट्यशास्त्र १।१२०

३. धर्मादिचतुष्कोषायोपादेयध्वज्य, धर्मादिध्वज्य निवृत्ति निवृत्तिक विघ्न इत्यस्माकमधित-
श्रुतितत्त्वानामपि प्रत्यक्ष सिद्धमेवैतत् । अतएवोपदेशहेतुत्वाद्देवः । प्रसिद्धा चास्य नाट्य-
वेद संज्ञा विदिता ॥ अभिवर्तनभारती १।४

नाट्य को वेदों से जोड़कर उसकी प्राचीनता भी संकेतित हुई है। बहुत सम्भव है कि आर्यों से भी पूर्व अनार्य इसकी नींव डाल चुके हों। स्वयं नाट्य-शास्त्र में यह कहा जाती है कि अपने नाटक अमृतमंथन के मंचन के पूर्व भरत हिमालय में शिव के पास गये थे। तब शिव ने तंडु के माध्यम से नाट्य में अंगहारो, करणो और रेचकों के समाहार का आदेश दिया था।^१ नाट्यशास्त्र में अनार्य देवता शिव की यह महत्ता अनार्यों की देन का बोधक है। वस्तुतः नाट्य की सृष्टि में कई जातियों और कबीलों का महत्वपूर्ण योग रहा होगा जैसा कि सात्वती, कौणिकी, भारमटी, वैदर्भी, मागधी, भारती, गौड़ी आदि वृत्तियों के नामकरण से स्पष्ट है। संस्कृत नाटक को माण, वीथी, व्यायोग, प्रहसन, समव-कार, डिम, प्रकरण आदि सामान्य अविकसित नाट्य रूपों से कलात्मक नाटक की ओर अग्रसर होने में पर्याप्त समय लगा होगा। इससे स्पष्ट है कि वेदों से भी पूर्व कोई नाट्य रूप विद्यमान था। स्वयं वेदों में नाट्य तत्त्वों की विद्य-मानता थी। ओल्डेनबर्ग की स्थापना है कि नाटक और महाकाव्य की पाठ-विधि में परस्पर घनिष्ठ सम्बन्ध है। सूत्रधार शब्द का प्रयोग प्रारम्भ में महा-काव्य के पाठकर्त्ता के लिए ही होता था।^२ उसी के लिए प्रायिक शब्द भी चल पड़ा था क्योंकि वह ग्रंथ को पढ़ता था।^३ यही नहीं, जर्जर-पूजा और रंग की सुरक्षा का सारा विधान जो नाट्यशास्त्र (अध्याय ३) में वर्णित हुआ है, वह भी उन आदिम मानवीय प्रवृत्तियों का द्योतक है जिनसे बसीभूत होकर अनिष्ट-कारी शक्तियाँ नाट्य में बाधाएँ उपस्थित करती थीं।

यदि पूर्व-परम्परा को नकार भी लिया जाय, फिर भी रामायण^४ महाभारत^५ भागिनी की अष्टाध्यायी^६ कौटिल्य के अर्थशास्त्र,^७ बौद्ध और जैन धर्मग्रन्थों^८, पुराणों^९ आदि में नाट्य की समृद्ध परम्परा का उल्लेख मिलता है। नाटकों की प्रस्तावनाओं से यह भी स्पष्ट है कि नाटक अभिनय के लिए लिखे जाते थे और वे सतत् नाट्यगृहों में प्रेक्षकों के मनोरंजनार्थ प्रस्तुत किये जाते थे। नाट्य-शास्त्र के साक्ष्य पर यह भी स्पष्ट है कि भरत ने अपना नाट्य प्रयोग महेन्द्र-

१. नाट्यशास्त्र ३।१६-२०

२. डा० मनमोहन घोष : कन्ट्रीयूथन्स टु द हिस्ट्री ऑफ हिंदू ड्रामा, पृ० ११

३. संस्कृत ड्रामा, पृ० ४५

४. रामायण २।९६; ६७; १५

५. महाभारत १।५।१५; ३।१६

६. गितानि धीर कुशाब्द नटसूत

७. अर्थशास्त्र १।२।२७, २।५।३

८. दीर्घनिशाय १।१।१३; अवदानगतक २।२४; रायमेघोय मुन ।

९. हरिवंश पुराण २।८८-९३; मार्कण्डेय पुराण २।१४; भागवत १।१।१२०

ध्वज उत्सव के अवसर पर किया था ।^१ इस सम्बन्ध में नंदिकेश्वर ने अपने अभिनय दर्पण में स्पष्ट निर्देश दिया है कि नाट्य प्रयोग विवाह, यात्रा, अभिषेक, नगर या गृह-प्रवेश, पुत्र-जन्म तथा विशेष उत्सवों पर आयोजित किये जाने चाहिए ।^२ विभिन्न नाटकों की प्रस्तावनाएँ इसके लिए साध्य प्रस्तुत करती हैं । सूत्रधार की उक्तियों से स्पष्ट है कि भवभूति का उत्तररामचरित काल प्रिय-नाथ की और इसी प्रकार गुरु राम कवि का रत्नेश्वर प्रसादन नाटक भूनाथदेव की यात्रा के समय खेला गया था । मास का प्रतिमा नाटक शरत् काल में, कालिदास का मालविकाग्निमित्र वसंतोत्सव में और अभिज्ञानशाकुन्तल ग्रीष्म ऋतु में विक्रमादित्य की राजसभा के आगे खेला गया था । श्री हर्ष का रत्नावली भी वसंतोत्सव पर खेला गया था । नाट्य प्रयोग राजाओं और राजपुत्रों को सुष्ट करने के लिए होते थे, यह कुन्दमाता में सूत्रधार की उक्ति से स्पष्ट है । किन्तु नाटकों का खेला जाना उच्च लोगों तक ही (समय या पर्व विशेष तक) ही सीमित रूढ़ता आया हो, ऐसी कल्पना नहीं की जा सकती । लोक में अनेक उत्सवों और उल्लास के अवसरों पर नाट्य की एक स्वीकृत परम्परा रही होगी ।

प्रायः राजप्रासादों और देवालयों में नाट्य प्रयोग होता था, किन्तु यात्राओं, खुले प्रांगणों में भी जनसाधारण के लिए नाटक खेले जाते थे । इसके साथ ही यह प्रश्न उठता है कि नाट्य-गृहों का क्या स्वरूप रहा होगा ? नाट्यशास्त्र तरसम्बन्धी विवेचन बहुत उताराने वाला है । संस्कृत में स्थापत्य सम्बन्धी शास्त्र का अभाव नहीं है । वास्तुकला के एक प्राचीन ग्रन्थ समरांगण सूत्रधार में नाट्य मंडपों का उल्लेख मिलता है जिससे पता चलता है कि बड़े-बड़े मन्दिरों में नाट्य-मंडप हुआ करते थे और कभी-कभी विशेष अवसरों के लिए ही खड़े किये जाते थे । ये प्रायः एक हॉल या पैविलियन की प्राकृति के होते थे ।^३ नाट्यशास्त्र में जिस नाट्यशाला की चर्चा की गयी है, वह मंडप कोटि की नाट्यशाला से ही सम्बन्धित प्रतीत होती है । नाट्यशाला के लिए प्रायः नाट्यवेदम, प्रेक्षागृह, नाट्य मंडप आदि शब्दों का प्रयोग मिलता है । नाट्य-मंडप के लिए भरत ने शैलगुहाकार होने की बात लिखी है । इसकी लेकर कई

१. महानयं प्रयोगस्य समयः समुपस्थितः ।

अयं ध्वजमहः श्रीमान् महेंद्रस्य प्रवर्तते ॥ नाट्यशास्त्र १।३४

२. द्रष्टव्ये नाट्य नृत्ये च पर्वकाले विशेषतः ॥

नत्तं तत्र महेंद्रनाथमण्डपके महोत्सवे ।

यात्रार्या देवयात्रार्या विवाहे प्रियसंगमे ॥

नगराणामगाराणां प्रवेशे पुत्रजन्मनि ।

शुभाभिनिः प्रयोक्तव्यं भाग्यं सर्वकर्मणिः ॥ अ० द० १२, १३, १४

३. प्रमोद काले ; द विनेट्रिक यूनिवर्स, पृ० १४

व्याख्याएँ की गयी हैं। किन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि शैलगुहाकार से भरत का तात्पर्य उस मन्दिर वास्तुकला से था जो लयण, गुहाधार या गुहाराज नाम से अभिहित है। यह एक प्रकार का मन्दिर स्थापत्य था जिसके शैल-गुहाओं को काटकर बनाया जाता था। सीतावेंगा और जोगी-मारा के शैलवेश्मों में नाटक खेले जाते थे, यह तो नहीं कहा जा सकता; किन्तु नगरों में ही शैलगुहाकार रूप में एक विशिष्ट वास्तुशैली में नाट्य-मंडप बनाए जाते होंगे और जैसा कि भरत ने कहा है, उनका एक लक्षण यह भी था कि उन पर छत रही होगी जिसका मध्य भाग ऊँचा रहा होगा।

भरत ने तीन प्रकार के नाट्य-मंडपों की चर्चा की है : विकृष्ट (प्रायता-कार), चतुरस्र (वर्गाकार) और त्र्यस्र (त्रिभुजाकार)। परवर्ती प्राचार्यों ने किसी ने इन्हीं को क्रमशः ज्येष्ठ, मध्यम और अवर परिमाण का माना है; किन्तु दूसरों ने इनमें से प्रत्येक के ये तीन-तीन भेद स्वीकार किये हैं और इस प्रकार उनके पूरे नौ भेद माने हैं। अभिनव ने इनकी विस्तृत व्याख्या की है। इन सब विवरणों के आधार पर विद्वानों ने संस्कृत रंगमंच के आकार-प्रकार को इस प्रकार निर्धारित किया है :

विकृष्ट

ज्येष्ठ	१०८ × ६४ हाथ (१६२ फीट × ९६ फीट)
मध्यम	६४ × ३२ हाथ (९६ फीट × ४८ फीट)
कनिष्ठ	३२ × १६ हाथ (४८ फीट × २४ फीट)

चतुरस्र

ज्येष्ठ	१०८ × १०८ हाथ (१६२ फीट × १६२ फीट)
मध्यम	६४ × ६४ हाथ (९६ फीट × ९६ फीट)
कनिष्ठ	३२ × ३२ हाथ (४८ फीट × ४८ फीट)

त्र्यस्र

ज्येष्ठ	१०८ हाथ लम्बा (लम्बा रूप में)
मध्यम	६४ हाथ लम्बा (९६ फीट)
अस्र	३२ हाथ लम्बा (४८ फीट)

भरत ने विकृष्ट मध्य (६४ × ३२) से बड़े रंगमंच को उचित नहीं माना है। यह स्पष्ट रूप से मान लिया गया है कि लम्बे-चौड़े रंगपीठ केवल टिम आदि नाटकों के लिए ही उपयुक्त होते हैं जिनमें असुर आदि पात्र होते हैं।

विभिन्न कोटि के नाट्य मंडप की उपयोगिता विभिन्न पात्रों—देवता, असुर, सामान्य जन—के आधार पर धाँकी गयी है। इनमें मध्यम परिमाण वाले मंडप को ही उत्तम माना गया है।

इसके साथ ही नाट्य-मंडप की चार भागों में विभाजित करने की विधि भी बताई गयी है। सबसे पहले 'द्विधा कुर्यात्' के आदेश के अनुसार दो भागों में बाँटने का विधान है। फिर उन दो भागों को भी दो भागों में बाँटने की बात कही गयी है। इस तरह सबसे पिछला भाग नेपथ्य, उसके बाद का रंगशीर्ष, फिर रंगपीठ, और सबसे आगे का भाग पेंटाकोपवेश कहलाया। रंगशीर्ष और रंगपीठ ने विद्वानों को बड़ी 'कठिनाई' में डाल रखा है। मन्कद, राघवन, केतकर आदि विद्वान् रंगशीर्ष को रंगपीठ से भिन्न स्पष्ट मानते हैं। कुछ विद्वान् जिनमें मन-मोहन घोष आदि उत्तेजनीय हैं रंगपीठ और रंगशीर्ष को एक ही मिट्ट करते हैं। कुछ विद्वान् रंगशीर्ष को 'शीर्ष' शब्द के आधार पर रंगपीठ से ऊँचा बताते हैं। इसके विरोध में यह तर्क दिया जाता है कि यहाँ शीर्ष वास्तुपुरुष का शीर्ष है जो कि रंगमंच के लिए अभिप्रेत है।

रंगपीठ के सम्बन्ध में एक समस्या त्रिभूमि शब्द को लेकर उठाई गयी है। एक मत यह है कि रंगपीठ में ही ऊँची और नीची दो भूमियाँ होती थीं। एक अन्य मत के अनुसार रंगपीठ दोमंजिला होता था। इसी प्रकार नाट्य-शास्त्र में कहा गया है कि रंगपीठ के दोनों ओर मत्स्यधारणी बनाई जाएँ जो रंगपीठ से कुछ ऊँची होती थी। इसके सम्बन्ध में भी विद्वानों ने बड़ा मतभेद दिखाई देता है। मन्कद, केतकर, घोष, राघवन, कीध, मुख्बाराब सब ने अपनी-अपनी भटकलें लगाई हैं। इसका जो भी स्वरूप रहा हो, इतना निश्चित है कि यह चार स्तम्भों से युक्त होती थी; इसका लक्ष्य आपत्तियों और बाधकों का निवारण करना था और सम्भवतः धार्मिक अनुष्ठान के लिए इसका प्रयोग होता।

रंगमंच कई कक्ष्याओं में बँटा होता था। नाट्यशास्त्र में स्पष्टतः कक्ष्या-विभाग की बात कही गयी है। कक्ष्याएँ तीन होती थी—आभ्यन्तर, मध्य, बाह्य। ऐसा प्रतीत होता है कि कक्ष्याएँ रंगशीर्ष के स्तम्भों के बीच होती थी। कुछ लोग इस कक्ष्या-विभाग को वास्तविक और कुछ काल्पनिक मानते हैं। इसमें कोई सन्देह नहीं कि यह कोई स्थापत्य-सम्बन्धी विभाजन नहीं था—केवल नाट्य वस्तु की अपेक्षा के अनुसार विभिन्न क्षेत्रों, स्थानों, नगरों, वन-उपवनों, पर्वतों और स्थान-परिवर्तन को व्यक्त करने के लिए इस तरह कक्ष्या-विभाग सांकेतिक रूप में किया जाता रहा होगा। संस्कृत रंगमंच, वस्तुतः

पूर्णतः सत्याभास-विरोधी था । अतः उसमें ऐसे उपायों का प्रयोग बहुत उचित जान पड़ता है ।

इसी प्रकार नेपथ्य मुख्य नाट्यशाला का ही महत्त्वपूर्ण भाग होता था । विकृष्ट नाट्यशाला में यह १६ × ३२ हाथ और चतुरस्र में ४ × ३२ हाथ होता था । पात्रों की सज्जा के साथ-साथ इसका प्रयोग उन दृश्यों और ध्वनि-प्रभावों के लिए होता था जिन्हें रंगपीठ पर प्रस्तुत नहीं किया जा सकता था । संस्कृत रंगमंच पर देखे जानेवाले दृश्यों की भाँति ही नेपथ्य दृश्यों की बड़ी महत्ता थी । हेनरी डब्ल्यू० वेल्स ने ठीक ही कहा है कि संस्कृत नाटक में बहुत सारा क्रिया-कलाप नेपथ्य में घटता है । उसमें बहुत से वर्जित दृश्य मंच के बाहर ही घटित होते हैं, किन्तु इसके साथ ही नेपथ्य के पीछे घटित का भी वह समुचित उपयोग करता है । फलतः उस सीमाहीन अदृश्य जगत् की अवधारणा में मस्तिष्क जैसे सीमा का अतिक्रमण करने लगता है । इसीलिए संस्कृत मंच पर दृश्य और अदृश्य की सीमा को कम करने का प्रयत्न दिखाई देता है ।^१

नाट्यशास्त्र में प्रेक्षकों की आसन-विधि का भी परिचय मिलता है । इस सम्बन्ध में भरत के अतिरिक्त अभिनवगुप्त, मट्टतौत तथा नाटिककार के मत भी उपलब्ध हैं । विभिन्न जाति और वर्णों के लिए विभिन्न रंग के स्तम्भों के पास बैठने की व्यवस्था थी । श्वेत स्तम्भ के पास ब्राह्मणों के लिए, लाल स्तम्भ के पास क्षत्रियों के लिए और उनके पीछे पीले और नीले स्तम्भों के पीछे वैश्यों और शूद्रों के लिए स्थान नियत था ।^२ स्तम्भ और भी होते थे; पर उनके सम्बन्ध में आचार्यों में बड़ा मतभेद दिखाई देता है । इतना निश्चित है कि प्रेक्षकों के आसन सोपानाकृति में होते थे ।^३

प्राचीन यूनानी नाट्यशाला की तरह भारतीय नाट्यशाला खुली होती थी, इस सम्बन्ध में कोई प्रमाण नहीं मिलता । भरत की सूचनाओं के अनुसार यह भव्य कहा जा सकता है कि भारतीय नाट्यशाला शैलगुहाकार, छतदार, कम वातायनों वाली और निर्वात होती थी । कुल मिलाकर भारतीय रंगशाला अपनी अवधारणा में अपूर्व थी ।

संस्कृत नाट्य और रंगमंच का मूलाधार भारतीय जीवन-दर्शन है । यह पूछना

१ हेनरी डब्ल्यू० वेल्स : द क्लासिकल ड्रामा ऑव इंडिया, पृ० १०६ ।

२. नाट्यशास्त्र २।५३-२६

३. स्तम्भानां बाह्यतश्चापि सोपानकृति पीठकम् ।

इष्ट दारुभिः कार्यं प्रेक्षकाणां निवेशनम् ॥ नाट्यशास्त्र २।६७

सोपानाकृति पीठकमत्र विधेयं समन्ततो रंगे । — अभिनवभारती २।६१-६४

कि भारतीय रंग-भ्रवधारणा क्या थी, इस प्रश्न को पूछने के समान है कि भारतीय जीवन-दर्शन क्या था ? भारतीय नाट्य और रंगमंच का उद्भव धार्मिक परिस्थितियों में भयवा धार्मिक कृत्य के रूप में हुआ था । इसीलिए उसकी परम्पराएँ अनुष्ठानगत हैं । नाट्यकर्म एक चाक्षुष् यज्ञ के रूप में लिया जाता था और नाट्यशास्त्र में यह स्पष्ट रूप में कहा गया है कि जो रंगपूजा के बिना प्रयोग करेगा उसका नाट्य ज्ञान ही व्यर्थ नहीं जायेगा वरन् वह पशु-योनि में नो चला जायेगा ।^१ रंग के निर्माण के लिए धार्मिक विधियाँ निश्चित थीं । नाट्यशाला के निर्माण के लिए भूमि का परिक्षोधन, मुहूर्त-निर्धारण, पुण्याहवाचन आदि के सम्बन्ध में निश्चित रूढ़ियाँ थीं ।^२ इसी प्रकार रंगभूमि में नाट्य प्रयोग से पूर्व रंग की सारी प्रक्रिया में भरत ने प्रत्याहार, अवतरण, भारम्भ, आभ्रावणा, वक्त्रपाणि, परिचट्टना, संघोटना, भार्गसारित, आमारित, उत्थापन, परिवर्तन, नादी, रंगद्वार, चारी, महाचारी, वियत, प्ररोचना आदि अनेक विधि-विधानों को गिनाया गया है जो देवताओं आदि के परितोष के लिए यवनिका के अन्दर और बाहर सम्पादित किए जाते थे ।^३ नाट्य की सफलता के लिए जर्जर की पूजा, देव-प्रतिमाओं की स्थापना, मतवारणी का पूजन और वास्तुदेवता की स्थापना, देव-दनुज, छद्म, भूतगण, यक्ष, कुबेर, यम आदि से बलि को स्वीकार करने की प्रार्थना, रंगपीठ में पुष्पमालाओं से सज्जित कुंभ की स्थापना, नाट्यमाचार्य द्वारा कुंभ को फोड़ना, दीपिका को प्रज्वालित करना, रंग-युद्ध आदि कई क्रियाएँ मंच पर नाट्य से पूर्व प्रदर्शित की जाती थीं । इस प्रकार रंगमंच का पूरा वातावरण आनुष्ठानिक और आध्यात्मिक था ।

इस आध्यात्मिकता का पोषण भारतीय रंगमंच अपनी कई रूढ़ियों और धर्मिताओं के आधार पर करता है । हमारे यहाँ रंगमंच पश्चिम की तरह यकान उतारने का साधन कभी नहीं रहा है । उसमें मंगल और मांगल्य की भावना मुख्य थी । नाट्यशास्त्र में इसीलिए भरत ने स्पष्ट शब्दों में कहा है कि 'इस नाट्यवेद के अन्तर्गत कहीं धर्म है, कहीं क्रीडा, कहीं अर्थ, कहीं शान्ति अथवा श्रम, कहीं हँसी, कहीं युद्ध, कहीं काम और कहीं वध का अनुकरण है । इसमें कर्त्तव्य का पालन करने वालों के लिए कर्त्तव्य की शिक्षा है, काम की इच्छा करने वालों के लिए काम है, दुर्विनीतों के लिए निग्रह करने और विनीत जनों के लिए श्रम की क्रिया भी इसमें विद्यमान है । यह नाट्यवेद कामरों में साहस उत्पन्न करने वाला, यानी वीरों में उत्साह भरने वाला, अज्ञानियों को

१. नाट्यशास्त्र १।१२२-१२७

२. वही २।५०-५०

३. नाट्यशास्त्र, अध्याय ३

ज्ञान-विरोध का बोध कराने वाला तथा ज्ञानियों को विद्वत्ता प्रदान करने वाला है। यह ऐश्वर्यवानों के लिए विलास है, दुखियों को साहस देने वाला, श्रयो-पाजन की इच्छा करने वालों के लिए अर्थप्रद है और उद्विग्न चित्त वालों के लिए धैर्य प्रदान करने वाला है।^१ यह नाट्य-रस, भाव, कर्म तथा त्रिमाश्रो के अभिनय द्वारा लोक में सबको उपदेश देने वाला है।^२ यह नाट्य धर्म, यग, आयु को बढ़ाने वाला, बुद्धि को उद्दीप्त करने वाला है।^३

स्पष्टतः नाट्य का यह दायित्व उसके सामाजिक स्वरूप की व्याख्या करता है और उन लक्ष्यों को उभारता है जो भारतीय संस्कृति के प्राणतत्त्व हैं। इसमें आधिभौतिक और आध्यात्मिक तत्त्व सर्वोपरि हैं। इन्हीं कारणों से भारतीय रंगमंच और नाट्य का मूल स्वर संघर्ष का न होकर प्राप्ति का है। नाटक की कार्यविस्थाएँ आरम्भ और प्रयत्न से शुरू होकर प्राप्ति, नियताप्ति से होते हुए फलागम की ओर अग्रसर होती हैं। यह ठीक है कि भारतीय नाट्य और रंग-मंच दुर्लभ और जीवन के संघर्षों को नकार कर नहीं चलता, पर अन्ततोगत्वा वह जीवन का लक्ष्य धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष की प्राप्ति ही मानता है। इस दृष्टि में भारतीय नाट्य पश्चिम में विकृत मिन्न ठहरता है। पश्चिम का नाटक व्यक्ति की निजी जिन्दगी और उसकी दुःखान्तता से घुरी तरह ग्रस्त है और वह भाग्य की विडम्बनाओं को चित्रित करने में ही संलग्न दिखाई देता है। पश्चिम में संघर्ष का अर्थ है त्रासदी, भाग्यविपर्यय और पराजय। हमारे यहाँ संघर्ष शक्ति, प्राप्ति और विजय का परिचायक है। संस्कृत नाटक में भाग्य नहीं, कर्म का महत्व प्रतिपादित हुआ है। इसीलिए उसका नायक का मूल गुण उसका धीर होना था—धीरोदात्त, धीरललित, धीर प्रज्ञान्त, धीरोद्धत—सभी में यह 'धीर' शब्द विद्यमान है। वस्तुतः धीरता उस संघर्ष के लिए अनिवार्य तत्त्व है जिसकी सिद्धि फल-प्राप्ति है। फल-प्राप्ति के लिए प्रयत्न और प्राप्तिप्राप्ति की ओर उन्मुख नायक संघर्ष करता है; उसमें सन्तुलन, सामरस्य और शम की स्थिति सर्वत्र दिखाई देती है।

हेनरी डब्ल्यू० वेल्स ने इस तत्त्व की व्याख्या के लिए इक्विलिब्रियम शब्द को चुना है। उनके अनुसार भारतीय नाटक और रंगमंच में विरोधी तत्त्वों का एक प्रदुभुत सन्तुलन दृष्टिकोचर होता है।^४ उसमें संघर्ष होता है, पर संघर्ष की गति पश्चिमी नाटकों से भिन्न होती है। भारतीय नाटक और मंच एक निश्चित दर्शन और संस्कृति का परिचायक है। वह अपनी प्रवृत्ति में आदर्शवादी है जिसका अन्त संघर्षों पर पाई गयी विजय, तूफान के बाद की शान्ति

१. नाट्यशास्त्र, १।१०६-११५

२. ५ कलासिकल ड्रामा ऑव इंडिया, पृ० ४२-४२

में होता है। भारतीय नाटक और रंगमंच के देवता नटराज शिव हैं जो स्वयं विरोधों के बीच सामरस्य के अधिष्ठाता माने जाते हैं। कुल मिलाकर संस्कृत नाटक का लक्ष्य न यौद्धिक है, न नैतिक; न श्रासद और न व्यंग्यात्मक या यथार्थवादी। इसके विपरीत उसका मूल तत्त्व रस है। रस को ही आधार मानकर संस्कृत नाट्य और रंगमंच की व्यवधारणा की गयी है। अभिनव ने कहा है : तेन रस एव नाट्यम् । यस्य व्युत्पत्तिः फलमित्युच्यते ।^१ अर्थात् रस का नाम ही नाट्य है। रस की अनुभूति ही नाट्य का फल कहलाती है।

इसके साथजुड़ भी संस्कृत नाटक और रंगमंच लौकिक जीवन, त्रिलोक के भावों के अनुशीर्तन और जन-जन की व्यवस्थानुकृति को अपना लक्ष्य बनाता रहा है। नाट्यशास्त्र में कहा गया है कि 'नाट्य' में सातों द्वीपों वाले लोक का अनुकरण ही नियम है। नाटक को देवताओं, असुरों, राजाओं, पारिवारिकों तथा सहृदयों के चरितों का प्रदर्शन समझना चाहिए। लोक के सुख-दुख से युक्त स्वभाव के ही विभिन्न अंगों आदि के द्वारा अभिनय किये जाने पर नाटक कंहा जाता है। वेद विद्या तथा इतिहास की कथाओं की अभिनय द्वारा परिकल्पना करने वाला नाटक लोक का मनोरंजन करने वाला होगा।^२ इस प्रकार भ्रष्टात्म और मनोरंजन, आदर्श और यथार्थ रंगमंच के दुहरे अनुभव को व्यक्त करता है। संस्कृत रंगमंच ने इसीलिए लोकधर्मी और नाट्यधर्मी दोनों परम्पराओं को स्वीकार किया था। लोकधर्मी नाट्य में लोक का शुद्ध और स्वाभाविक अनुकरण ही माध्यम था। वस्तुतः नाट्यधर्मी रूढ़ियों का विकास लोकधर्मी नाट्य-परम्परा से ही हुआ है। इसीलिए भरत ने नाट्य-प्रयोग के लिए भ्रष्टात्म और वेद की अपेक्षा लोक को ही प्रमाण माना है।^३ उनके अनुसार लोकधर्मी नाट्य-परम्परा में अंगहार आदि भौतिक विलास लीलाओं का प्रयोग नहीं होता। वस्तु का यथावत् वर्णन ही उसका लक्ष्य होता है :

स्वभाव भावोपगतं शुद्धं तु प्रकृतं तथा ।

लोकवार्ता क्रियोपेतमंगलीला विवर्जितम् ॥

स्वभावविभिनयोपेतं नाना स्त्री पुरुषात्रयम् ।

यदीदृश्यं भवेन्नाट्यं लोकधर्मी तु स्मृता ॥^४

दूसरी और नाट्यधर्मी रूढ़ि में नाटक और नाट्य प्रयोग दोनों में परिष्कृत रूढ़ि और समृद्ध कल्पना का योग होता है। इसे प्रकार प्राचीन इतिवृत्तों

१. अभिनव भारती, अध्याय ६ कारिका १२

२. नाट्यशास्त्र १।११६-११६

३. लोकमिदं भवेत् सिद्धं नाट्य लोकस्वभावजम् ।

तस्मात् नाट्य प्रयोगे तु प्रमाणं लोक इष्यते ॥

४. नाट्यशास्त्र १।१७१-७२

को रमणीय रूप और नवीन कलात्मक विन्यास के साथ प्रस्तुत करना नाट्य-धर्मी रूढ़ि की विशेषता है। उसमें अभिनय भी अग्रहारो आदि के समावेश से अधिक रोचक होता है। जो स्वभाविक अर्थात् मानव स्वभाव है, वह लोक-धर्मी नाट्य-परम्परा कहलाई और जो विभाव अर्थात् कलात्मक और कृत्रिम है, उसे नाट्यधर्मी रूढ़ि की संज्ञा दी गयी।^१ इस प्रकार संस्कृत नाटक और रंगमंच ने इन दो धर्मिताओं का समाहार करने का बीड़ा उठाया।

इससे स्पष्ट है कि संस्कृत रंगमंच भावधर्मी और वस्तुधर्मी दोनों हैं। रंगमंच का अनुभव जहाँ एक और असौकिक है, वहाँ उसकी जड़े लौकिक जीवन में ही निहित हैं। भरत ने स्पष्ट कहा है कि लोक-व्यवहार ही प्रमाण है। यह लोक ही उसका आधार तत्त्व है जबकि वेद और पुराण उसके पोषक हैं।^१ लौकिक और अलौकिक, यथार्थ और आदर्श—इस सारी स्थिति की व्याख्या नाट्यशास्त्र में वृत्तियों और प्रवृत्तियों के माध्यम से की गयी है। नाट्य-प्रयोग के लिए अपेक्षित मानसिक, शारीरिक और वाचिक व्यापार वृत्ति कहलाते हैं। इसी प्रकार विभिन्न जनपदों में प्रचलित नानावेश, भाषा, आचार और वार्ता का स्थापन करने वाली वृत्ति ही को प्रवृत्ति माना जाता है। वृत्ति शरीर का विलास विन्यास-क्रम है तो प्रवृत्ति वेश-विन्यास-क्रम। चार वृत्तियाँ और चार ही प्रवृत्तियाँ रंगमंच के यथार्थ को उजागर करने में सहायक होती हैं, पर इसके साथ ही वे प्रतीकात्मक भी हैं क्योंकि उनमें एक प्रकार की शैली-बद्धता दिखाई देती है।

एक और हमारा नाट्यशास्त्र नाना प्रकार के भावों को रंगमंचीय अनुभव का आधार मानता है; उसके लिए नाना रसों, संचारी और स्थायी भावों की योजना करता है, दूसरी ओर कई भावों—परिरंजन, आलिंगन, चुम्बन आदि का रंगमंच पर प्रदर्शन वजित भी करार देता है। इससे कुछ लोगों को भारतीय नाटक और रंगमंच में एक अन्तर्विरोध दिखाई दे सकता है। सच्चाई यह है कि उसकी अवधारणा में यथार्थ और आदर्श, लोकधर्मिता और नाट्यधर्मिता, लौकिक और अलौकिक जैसे कई विरोधी तत्वों का समन्वय और सामंजस्य मिलता है। एक ओर उसे 'कीडनीयक' कहा गया है, दूसरी ओर परिष्कार-कर्ता। उसमें लोक का भावानुकीर्तन है, पर वह जीवन का अनुकरण नहीं है। उसमें जीवन के विभिन्न क्रिया-व्यापारों और रसात्मक अनुभवों की स्वीकृति है, पर सारे क्रिया-व्यापार सामंजस्य की ओर ले जाते हैं त्रासदी की ओर नहीं। जिस देश ने जीवन और मृत्यु के यथार्थ को खुली आँखों से देखा और समझा हो

१. नाट्यशास्त्र २१।२०३

२. वही २५।१२२-१२६

उसकी दृष्टि आसद कैसे हो सकती है ? सर्वत्र एक अद्भुत सन्तुलन है, एक अद्भुत काव्य दृष्टि है जो इस सन्तुलन को साधती है । नृत्य संगीत उसे एक अपूर्व अलौकिक वातावरण प्रदान करते हैं और प्रेक्षक को दूसरे ही कल्पना लोक में ले जाते हैं । इसीलिए हमारे देश का नाटक और रंगमंच उत्सासमय जीवन पद्धति का जीवन्त प्रतीक है । उसके पीछे माधता और आस्था की एक पूरी परम्परा और समन्वय की एक पूरी चिन्तन प्रक्रिया है ।

नाट्य प्रयोग को नाट्यशास्त्र में एक घटना के रूप में लिया गया है । कालिदास ने इसे चाक्षुष यज्ञ की संज्ञा दी है ।^१ नाट्यशास्त्र भी इसी अवधारणा को लेकर चला है । उसमें अच्छे नाट्य प्रयोग पर बल दिया गया है ।^२ किसी भी नाट्य प्रयोग के लिए अभिनेता और प्रेक्षक सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण होते हैं । भरत ने पात्रों की भूमिका के सम्बन्ध में अपने मौलिक विचार प्रकट किए हैं । उनके अनुसार रंगमंच पर प्रयोज्यता पात्र—अभिनेता—स्व-भाव को त्यागकर पर-भाव को ग्रहण करता है और प्रयोगकाल में तदनुरूप होने का प्रयास करता है ।^३ अभिनेता की प्राकृति-प्रकृति के सम्बन्ध में लिखते हुए उन्होंने वय, वेश, अंगरचना, भाषा आदि की अनुरूपता का विधान किया है और इस प्रकार अनुरूपा प्रकृति का समर्थन किया है । भरत विरूपा प्रकृति के विरुद्ध थे जिसमें प्रयोज्य पात्र को प्रस्तुत करने के लिए अभिनेता विपरीत भूमिका को धारण करता है । किन्तु इसके साथ ही उन्हें जतु, काष्ठ, चर्म आदि के बने पशु, बहुबाहुमुख या द्वापदमुख आदि के उपयोग में कोई आपत्ति नहीं थी ।^४ इस प्रकार रूपानुरूपा प्रकृति की भूमिकाओं में आहार्य के आश्रय का उन्होंने समर्थन किया है । स्त्री द्वारा पुरुष की और पुरुष द्वारा स्त्री की विपरीत भूमिकाएँ भी नाट्य प्रयोग में चलती थी, इसका स्पष्ट आभास कई नाटकों की

१. भागविकाग्निमित्र १।१।३

२. नाट्यशास्त्र १६।३१-३३

३. आत्मरूपमवच्छाद्य वर्णके भूषणरपि ।

यादृश यस्य यद्वरूप प्रकृत्या तस्य तादृशम् ॥

वयो वेशानुरूपेण प्रकृते नाट्य कर्माणि ।

यथाजन्तु स्वभावं हि परित्यज्यान्यदेहिकम् ॥

परभावः प्रकृते पर देह समाश्रितः ।

एव धूषः पर भाव सोऽस्मीति मनसास्मरन् ॥

—नाट्यशास्त्र २६।२-८

प्रस्तावनाओं से मिलता है। यह अस्वाभाविक अवस्था है, इसलिए इसे प्रयत्न-साध्य माना गया है।

नाट्यशास्त्र में अभिनय की जो चर्चा की गयी है, उससे स्पष्ट है कि यह एक सुनिर्धारित व्यवसाय था और कठोर अनुशासन और प्रशिक्षण पर निर्भर था। भावाभिव्यक्ति के लिए सिर, नाक, मुँह, कपोल, चिबुक, आँख, हाथ आदि की विभिन्न मुद्राओं का विवेचन भरत ने विस्तार से किया है। इसी प्रकार गति-प्रचार का विवेचन एक पूरे अध्याय में हुआ है। बैठने, सेटने आदि की स्थितियों पर भी भरत का पूरा ध्यान रहा है। संस्कृत रंगमंच पर आंगिक अभिनय के साथ-साथ सात्विक, वाचिक और आहार्य अभिनय की भी चर्चा की गयी है। आंगिक अभिनय का क्षेत्र शरीर को माना गया है; वाचिक अभिनय का वाणी को। सात्विक अभिनय का आधार भाव माने गये हैं। आहार्य के अन्तर्गत वेशभूषा आदि आती है जो अभिनय को पूर्णता देती है। इनके अतिरिक्त भरत ने चित्राभिनय का भी विवेचन किया है।

संस्कृत नाटको में प्रायः नदी, वर्षा, पर्वत, यान, संध्या, रात्रि, सूर्योदय, आखेट आदि के विभिन्न दृश्य आते हैं। यथार्थवादी रंगमंच की तरह संस्कृत रंगमंच इन सब चीजों की योजना मंच पर करने के बजाय चित्राभिनय से काम लेता है। संस्कृत रंगमंच पर प्रायः दृश्य की स्थापना संवादों से की जाती थी, पर कभी-कभी संवाद के साथ क्रिया-व्यापार के अभिनय द्वारा चित्रात्मक प्रभाव भी उत्पन्न किया जाता था। अमिश्रित शाकुंतलम् में मालिनी नदी के तट पर स्थित कण्वाश्रम की ओर रथ में बैठा चत्ता आ रहा दुष्यंत इसका एक सुन्दर उदाहरण है। पहाड़ी ऊबड़-खाबड़ भूमि पर रथ हिचकोले खा रहा है। आगे-आगे भृगु भाग रहा है और पीछे-पीछे रथ पर बैठा दुष्यंत आखेट की मुद्रा में चत्ता आ रहा है। इस सारे दृश्य की प्रस्तुति का आधार चित्राभिनय ही कहा जा सकता है। मंच पर न पर्वत की प्रस्तुति आवश्यक है, न नदी की और न भागते हुए भृगुशावक और न दुष्यंत के रथ की। वरन् प्रेक्षक को सारी वस्तु-स्थिति और क्रिया-व्यापार का बोध कराने मात्र की आवश्यकता है। इसकी पूर्ति के लिए चित्राभिनय का प्रयोग सामान्य सी बात थी। कालिदास, मगधभूति, शूद्रक के नाटकों में इस परंपरा का विशद अनुसरण मिलता है।^१ मृच्छकटिक में वर्षा, मेघ-गर्जन तथा चंद्रोदय; शाकुंतलम् और स्वप्नवासवदत्तम् में ग्रीष्म और शरद् ऋतु के दृश्य आते हैं। इसी प्रकार हय की रत्नावली में वानर और शाकुंतलम् में भृगु शावक और सिंह शावक सम्बन्धी प्रसंग आते हैं। संस्कृत मंच पर इन प्राकृतिक वस्तुओं और दृश्यों को विभिन्न मुद्राओं से प्रकट किया जाता था। उदाहरण के लिए प्रभात,

रात्रि, संध्या, पगन, मेघ, ग्रह-नक्षत्र, जल आदि का अभिनय पार्श्व संस्थित स्वस्तिक हाथों को उत्तान कर और सिर को ऊपर का उठाकर देखने में होता था। दृश्य या वस्तु के प्रति मन की प्रतिक्रिया से भी आभास देने का प्रायः प्रयास होता था। स्पर्श तथा रोमांच से चंद्रमा की घबल ज्योत्स्ना, सुमंद वायु और गंध का; वस्त्रावगुंठन द्वारा सूर्य, धूल या धूम का; ऊपर की ओर देखने से मध्याह्न के सूर्य का; विस्मयपूर्ण दृष्टि से उदय और अस्त का अभिनय होता था।^१ इसी प्रकार मेघ-गर्जन या बिजली की चोंच का अभिनय प्रस्त प्रंगों, विशेषतः घाँखों के निमेष से होता था। सिंह, सर्प, मृग, वानर आदि जीव प्रतीक विधि से ही मंच पर प्रस्तुत किए जाते थे। इसी प्रकार प्रस्वेद से शीतल का, फूलों से वसन्त, स्पर्श से शीतल का अभिनय सम्भव बनाया जाता था।

इस प्रकार प्राकृतिक वस्तुओं और दृश्यों के लिए नाट्यशास्त्र में प्रतीक विधि का विधान हुआ है। इससे स्पष्ट है संस्कृत मंच पर अभिनय एक विशिष्ट और शैलीबद्ध शिल्प में ढल गया था। आकाशभाषित, आत्मगत, अपवारित और जनांतिक की रूढ़ियाँ भी इसी अभिनय कौशल की श्रृंग थी। ग्रन्थ पात्र की उपस्थिति के बिना ही उत्तर-प्रत्युत्तर शैली में संवादों की योजना करके प्रायः पात्र की स्थिति का संकेत उभारने में आकाशभाषित अभिनय की इसी प्रतीकात्मक प्रणाली का उपयोग करता है। जनान्तिक और अपवारित जैसे सीमित श्राव्य संवादों के स्वरूप का आभास अभिनय मुद्रा के द्वारा ही दिया जाता है। इसमें श्रिपताका हस्ताभिनय शैली का प्रयोग किया जाता है।

अभिनय अनेक विधि-विधानों पर आधारित था; पर उसका लक्ष्य केवल एक ही था—भावविभक्त। मूलतः संस्कृत रंगमंच काव्य रंगमंच था। इसलिए भावानुकीर्तन उसका मुख्य कार्य था। अभिनय के द्वारा भावों की उद्बुद्ध और रूपायित कर रसाभिमुख करना अभिनेता की सबसे बड़ी सिद्धि मानी जाती थी। वस्तुतः भरत की भाव, विभाव, स्थायी भाव और रस-निष्पत्ति सम्बन्धी सारी दृष्टि नाट्य अर्थात् अभिनय पर आधारित थी (इस सीमा तक कि अभिनय ने नाट्य को ही रस कहा है)। भरत के शब्दों में 'भाव अनेक प्रकार के अभिनयों को आवित करते हैं—जिस प्रकार नाना प्रकार के पदार्थों से व्यंजनो की भावना (संस्कार) होती है, उसी प्रकार भाव अभिनयों के साथ जुड़कर रसों की भावना (निष्पत्ति) करते हैं। भावों के बिना रस नहीं रहता और रस के बिना भाव नहीं होते। अभिनय के द्वारा एक-दूसरे के आश्रय से इनकी सिद्धि होती है।'^२ अगले अध्याय में भावों आदि का विवरण भी अभिनय

के संदर्भ में प्रस्तुत किया है। 'भरत ने रस के प्रसंग में, जिसे वस्तुतः भावाभिनय का ही प्रसंग मानना चाहिए, आलम्बन, उद्दीपन, विभावादि के साथ अनुभावों का उल्लेख किया है। इनको आलम्बन, उद्दीपन आदि कारणों से उत्पन्न भावों को बाहर प्रकाशित करने वाले कार्य माना गया है। भाव-प्रदर्शन में अनुभावों का क्षेत्र तो इतना विस्तृत है कि इसके अंतर्गत कायिक तथा वाचिक अभिनय तो आता ही है, मानसिक हर्ष-विषाद, आहार्य सम्बन्धी वेश-रचना तथा सात्विक अनुभाव आदि सब आ जाते हैं।^१ वस्तुतः अभिनय में अनुभावों की बहुत महत्वपूर्ण भूमिका होती है।

भरत ने ४६ भावों की अवधारणा की है। भावों की सहज अभिव्यक्ति ही सफल अभिनय की कुजी है। नाट्यशास्त्र में सात्विक भावों को इतना अधिक महत्त्व दिया गया है कि उनको लेकर अभिनय का एक अलग ही प्रकार परिकल्पित हुआ है और फिर स्पष्ट शब्दों में घोषणा की गयी है कि जिस अभिनय में सत्त्व की प्रतिरिक्तता होती है, वही उत्तम होता है; जिसमें अग्न्य की तुलना में सत्त्व समानता की मात्रा में होता है वह मध्यम; और जिस अभिनय में सत्त्व हो ही नहीं, वह अधम कोटि का अभिनय होता है।^२ सत्त्व मतःसंभूत होने पर भी उपचार की दृष्टि से दैहिक होता है। जब अनुकर्त्ता की चित्तवृत्ति अनुकार्य की भावना से आच्छादित होकर संवेदन की स्थिति में देह में व्याप्त होती है तो वह सत्त्व कहलाती है। रोमांच, स्वेद, स्तंभ, वैवर्ण्य, स्वर भेद, वेपथु, अश्रु और प्रलय उसी के भेद हैं जिनके अंतर्गत विपुल भाव-सामग्री का समावेश हो जाता है। इन्हीं के द्वारा प्रेक्षक रस की प्रतीति करता है। भरत ने स्पष्टतः लिखा है : 'नाट्य प्रयोग करने वालों को सात्विक भावों का समावेश करना चाहिए। स्थायी भाव का सात्विक भावों की प्रतिशयता के साथ प्रयोग करना चाहिए और संचारियों का आकार मात्र से इस प्रकार अभिनय करना चाहिए जिससे स्थायी की प्रधानता बनी रहे। नाट्य प्रयोग में कुशल जनों को अनेक भावों तथा अर्थों से सम्पन्न स्थायी, सात्विक तथा व्यभिचारी भावों को माला में पिरोये हुए पुर्यों की तरह दक्षित रूप में आयोजित करना चाहिए।'^३

१. भा० रघुवंश : नाट्य कला, पृ० १०५।

२. तत्र कार्यः प्रयत्नस्तु सत्त्वं नाट्यं प्रतिष्ठितम्।

सत्त्वातिरिक्तोऽभिनयो ज्येष्ठ इत्यभिधीयते।

ममसत्त्वो भवन्मध्यो सत्त्वहीनोऽग्न्य स्मृतः ॥—नाट्यशास्त्र २६।२

३. मेरवेते सात्विका भावा नानाभिनयनधिता।

रसेधेतेषु सर्वेषु ते ज्ञेया नाट्य प्रयोगक्षुभि ॥११८॥ अ० २२

मे रत्ने सात्विका भावा नानाभिनय योजिताः।

रसेधेतेषु सर्वेषु ते ज्ञेया नाट्य योगिनि ॥१२४॥ अ० २२

अभिनय की इस सारी भाव और रस-योजना का लक्ष्य प्रेक्षक है, इस बात को संस्कृत रंगमंच कहों भुला नहीं पाया है। भरत ने नाट्यशास्त्र के सत्ताईसवें अध्याय में प्रेक्षक की महत्ताएँ प्रस्तुत की हैं। प्रेक्षक का परितोष ही नाट्य प्रयोग का वास्तविक लक्ष्य होने के कारण उसे एक नाटकीय सिद्धि माना जाता था जिसमें वह स्मित, हास्य, साधुवाद आदि के द्वारा व्यक्त करता था। किन्तु भरत प्रेक्षकों की गुण-संपदा के प्रति पूरी तरह आश्वस्त नहीं थे। प्रेक्षकों की भिन्न-भिन्न रुचियों का उन्हें ज्ञान था और उनकी कई कोटियों का भी पता था।^१ वे यह भी जानते थे उनके द्वारा निर्धारित सभी गुण किसी एक प्रेक्षक में मिलने सम्भव नहीं; फिर भी नाट्य प्रयोग की सफलता को आँकने के लिए वे एक ऐसे व्यक्ति का महत्त्व अवश्य समझते थे जो 'उज्ज्वल चरित्र, कुलीन, शांत, विद्वान्, यशस्वी, निष्पक्ष, प्रौढ, नाट्यकला ममंज, वासना वृत्ति से अप्रभावित, सत्त्वदर्शी, रस-भाव और अभिनय का ज्ञाता और शास्त्रज्ञ' हो। ऐसा कुशल प्रेक्षक प्राश्निक कहलाता था। संभवतः किसी भी नाट्य प्रयोग की सफलता को आँकने में उसी का हाथ होता था। इस प्रवृत्ति का संस्कृत रंगमंच पर कम प्रभाव नहीं पड़ा। कालिदास के अभिज्ञान शाकुंतलम् और मालविकाग्निमित्र तथा भवभूति के मालती मायघ की प्रस्तावना में इस बात का स्पष्ट आभास मिलता है कि उनको विद्वत् परिपद् के सामने खेला गया था। इससे संस्कृत नाट्य प्रयोग की महत्ता का अनुमान लगाया जा सकता है।

भारतीय रंगमंच पर दृश्यविधान की क्या स्थिति थी, इस पर पर्याप्त शोध की आवश्यकता है। ग्रीक और रोमन रंगमंच पर दृश्य विधान का प्रभाव था। भारतीय रंगमंच पर भी दृश्य विधान उस कोटि का नहीं था, जिस अर्थ से हम आज इस शब्द का प्रयोग करते हैं। वस्तुतः भारतीय रंग दृष्टि कभी भी अनुकरणमूलक नहीं रही है और जैसा कि अभिनय की पद्धति से स्पष्ट है, दृश्य का स्वरूप संवाद और अभिनय से उजागर करने की हमारे यहाँ एक समृद्ध परंपरा थी। इसलिए आहार्य के नाम पर मंच पर जो कुछ भी आयोजन किया जाता था, उसमें प्रतीकात्मक और कलात्मक अभिव्यक्ति ही मुख्य थी, यथार्थ का अनुकरण कहीं भी न था।

भारतीय रंगमंच पर संभवतः कोई बाहरी पर्दा नहीं होता था^२; किन्तु

१. नाट्यशास्त्र २७।३०-३३

२. कुछ विद्वान् यहाँ भी यवनिका का होना मानते हैं। देखिए—सुरेन्द्रनाथ दीक्षित : भरत और भारतीय नाट्य कला, पृ० १०८

रंगपीठ और रंगशीर्ष के बीच पदा होता था। संस्कृत नाटकों में यवनिका, पटी, तिरस्करणी, प्रतिशिरा आदि कई शब्दों का प्रयोग हुआ है। कुछ विद्वानों का विचार है कि रंगमंच पर कई स्थानों पर पदों का प्रयोग होता था जैसे रंग-पीठ और रंगशीर्ष के बीच, रंगशीर्ष और नेपथ्य के बीच। इसमें कोई संदेह नहीं कि प्राचीन संस्कृत रंगमंच पर रंग-विभाजन की जो पद्धति थी उसमें विभिन्न पदों की उपयोगिता स्पष्ट सामने आती है। रंगमंच इसके अतिरिक्त भी कई कक्ष्याओं में विभक्त होता था और उन पर संभवतः किसी प्रकार का दृश्य विधान होता था। इस दृश्य विधान का एक स्वरूप तो यह था कि रंगशीर्ष में वेदुर्य, स्फटिक एवं सोने का काम किया गया हो, स्तंभों पर नवकाशी हो या पशु-पक्षियों के चित्र अंकित हों। इसी प्रकार भरत ने यह भी कहा है कि भित्तियों पर नर-नारियों की आत्मभोगजन्य छवियाँ अंकित हों।^१ इस सब का उद्देश्य नाटकीय अर्थ को उजागर करने की अपेक्षा रंगमंच की सज्जा करना मात्र प्रतीत होता है। किन्तु नाट्य के इतिवृत्त के आधार पर भी आहार्य प्रणाली से दृश्य विधान होता था।

आहार्य के अन्तर्गत प्राचीन भारतीय रंगमंच पर पुस्त, अलंकार, अंगरचना तथा संजीव विधियों का प्रयोग होता था। पुस्त के योग से शैल, यान, विमान, रथ, हाथी आदि अनेक लौकिक पदार्थों, वस्तुओं आदि की रचना की जाती थी। कुछ चीजें परस्पर जोड़कर या बाँधकर बनाई जाती थी, जैसे दुर्ग, वाहन, विमान, रथ आदि। इस विधि को संघिम कहा जाता था। दूसरी विधि धेष्टिम कहलाती थी जिसमें वस्त्र आदि को लपेटकर कई वस्तुएँ तैयार की जाती थी। शैल, यान, विमान, नाग आदि इसी विधि से बनाये जाते थे। पुस्त विधि का एक तीसरा रूप ध्याजिम कहलाता था जिनमें यांत्रिक साधनों का प्रयोग किया जाता था।

अलंकार आहार्य का वह अंग था जिसमें माल्य, आभरण और वेश-विन्यास मुख्य होता था। नाट्यशास्त्र (अध्याय २१) में पुरुष और स्त्रियों के आभूषणों के साथ-साथ सिर, ललाट, कान, नाक, कंठ, बाहुमूल, श्रोणी आदि विभिन्न अंग-प्रत्यंगों के आभूषणों की चर्चा हुई है। अंग रचना के अन्तर्गत अंगों

१. रत्नानि चात्र देयानि पूर्वं बज्जं विचक्षणैः।

वेदुर्यं दक्षिणे पार्श्वे स्फटिकं पश्चिमे तथा ॥८०॥ अ० २

प्रवालमुत्तरे चैव मध्ये तु कनकं भवेत्।

एव रगशिरं कृत्वा दाहकर्म प्रयोजयेत् ॥८१॥ अध्याय २

चित्कर्मणि चालेध्या पुरुषास्त्रीजनास्तथा।

सदादन्धारच कस्तव्याश्वरित चात्मभोगजम् ॥

नाट्यशास्त्र २१८४क, ८५ क

की रचना और केश-विन्यास का वर्णन किया गया है। अंग रचना में रंग का विशेष महत्त्व था और विभिन्न जाति के लोगों के लिए विभिन्न रंग निश्चित थे। वेपभूषा भी इसी का अंग थी। सब पूछें तो 'अलंकार' कोटि के आहार्य का सीधा सम्बन्ध दृश्य विधान से नहीं है। किन्तु अभिनेता स्वयं एक चसता-फिरता दृश्य है। इस दृष्टि से एकदम उससे इसके दूर के संबंध को नकारा भी नहीं जा सकता।

संजीव को दृश्य सज्जा का महत्त्वपूर्ण अंग कहा जा सकता है। इसके अन्तर्गत नाट्यशास्त्र में अपद, द्विपद और चतुष्पद जीवों को रंगमंच पर प्रस्तुत करने की विधि पर विचार हुआ है। भरत ने सर्प, व्याघ्र, गौ, हिरण, पक्षी आदि की कृत्रिम रूप-रचना पर बल दिया है। संस्कृत नाटक में पशु-पक्षियों का समावेश एक सामान्य-सी बात रही है। फलतः उन्हें मंच पर प्रस्तुत करने के लिए संजीव विधि अपनाई जाती थी। प्रायः इसके लिए 'भरत ने पटी या घटी (साँचा) की परिकल्पना की है। यह एक प्रकार का आच्छादन या आवरण-सा होता है जिसे आवश्यकतानुसार विशेष प्राणियों की रूप-रचना के लिए पात्र अपने सिर से पाँच तक ढककर अपने प्रकृत रूप को अन्तर्हित कर देते हैं और पटी या घटी में अंकित रूप ही प्रेक्षकों के समक्ष रहता है। घटी की रचना बेल का गुद्दा, लस्सा, धान का भूसा, मस्म, वस्त्र और छाल के माध्यम से होती थी।"

इसी के साथ ही इस बात के भी पर्याप्त प्रमाण मिलते हैं कि संस्कृत मंच पर कई प्रकार की नाट्य सामग्री का प्रयोग होता था। भरत ने रंगमंच पर प्रयुक्त होने वाले आसनों का उल्लेख किया है। ब्राह्मण, राजा तथा देवी-देवताओं के लिए सिंहासन, मंत्रियों के लिए बेंत के आसन, मुवराज और सेनापतियों के लिए मुंडासन, और अन्य राजपुरुषों के लिए कुशा आसन का प्रयोग विधि-विहित माना जाता था। इसी प्रकार रानी, रत्नल, ब्राह्मणी, साध्वी, गुरुपत्नी आदि के लिए भी आसन निर्धारित थे। यज्ञ, हवन, पूजा आदि में भी विभिन्न आसनों का प्रयोग होता था। भरत ने मंच पर प्रयुक्त होने वाले अस्त्र-शस्त्रों का भी उल्लेख किया है जिन्हें घास, बाँस, लाल, चमड़ा या कपड़े से बनाया जाता था।

भारतीय रंगमंच के दृश्य विधान में कथा विभाग का विशेष महत्त्व था। यह एक प्रकार का प्रतीकात्मक नाट्य विधान था जो मूलतः प्रेक्षक की कल्पना पर आधारित था। इस विधि के अनुसार रंगमंच की काल्पनिक रूप से कई भागों में विभाजित कर लिया जाता था। इस विभाजन के अनुसार ही मंच के विभिन्न भागों में गृह, नगर, वन, उपवन, प्रासाद, यान, धरती, आकाश आदि की कल्पना

प्रस्तुत की जाती थी। प्रायः मंच की परिग्रमा करके कक्ष्या का आभास दिया जाता था।^१ कक्ष्याएँ देश अथवा स्थान का ही नहीं वरन् वस्तुओं और पदार्थों का भी चोतन करती थीं।^२ इसी के माध्यम से दूरी का भी आभास दिलाया जाता था। चरण विन्यास की अधिक संख्या अधिक दूरी को और कम संख्या कम दूरी को प्रकट करती थी।^३ कक्ष्या विभाग की इस नाट्यधर्मी रूढ़ि का संस्कृत नाटकों में सफल प्रयोग हुआ है। स्वप्नवासवदत्तम्, मृच्छकटिकम् और शाकुंतलम् में इसके कई उदाहरण मिलते हैं। मृच्छकटिक इसका सबसे सुन्दर उदाहरण है। इस संदर्भ में प्रथम अंक का वह दृश्य उल्लेखनीय है जिसमें बिट् और शकार वसन्त सेना का पीछा सारे राजपथ पर बहुत दूर तक करते जाते हैं। इस दृश्य में इतना स्थल-विस्तार है कि रंगमंच की स्थल-सीमा में इसका अभिनय कक्ष्या विधि से ही संभव है। इसी प्रकार स्वप्नवासवदत्तम् में एक ही दृश्य में एक और उदयन और विद्रूपक और दूसरी ओर वासवदत्ता, पद्मावती और उनकी सखियाँ बातें करते हुए उपस्थित हैं। इस प्रकार रंगमंच दो कक्ष्याओं में विभाजित दिखाई देता है। यही बात मृच्छकटिकम् में न्यायाधिकरण वाले दृश्य से भी प्रकट होती है। उसमें मंच के एक भाग पर न्यायाधिकरण और दूसरे में चारुदत्त के घर की स्थिति दिखाई गयी है।

कक्ष्या विभाग की यह रंग-परम्परा भारतीय रंगमंच की अपूर्व देन है। इससे स्पष्ट है कि भारतीय रंगमंच का दृश्य विधान नाट्यधर्मिता पर आधारित था। इसका एक कारण यह भी था कि रंगमंच पर सभी प्रकार के दृश्यों को प्रस्तुत करना संभव न था; इसलिए भी प्रेक्षक की कल्पना को जाग्रत कर उसे दृश्य का बोध मात्र कराने की जरूरत थी। किंतु यह विधान केवल विवशता पर आधारित नहीं है। वास्तव में संस्कृत रंगमंच कलात्मक रंगमंच है जिसमें यथातथ्य को कभी भी प्रश्रय नहीं दिया जाता रहा है।

अभिव्यक्ति के एक साधन के रूप में भाषा या सम्वाद भी महत्वपूर्ण भूमिका भटा करते हैं। रंगमंच पर अभिव्यक्ति के और भी साधन होते हैं; भाषा या सम्वाद क्रिया-व्यापार की भौतिक और पात्र की मानसिक स्थिति का परस्पर सम्बन्ध स्थापित करते हैं। भरत ने अभिव्यक्ति के इस स्वरूप की व्याख्या वाचिक अभिनय के अन्तर्गत की है। अभिनय भाषा पर निर्भर करता है, इसलिए उन्होंने

१. नाट्यशास्त्र १३।१५

२. वही १३।३-८

३. वही १३।१२

संज्ञा, क्रिया, निपात, उपसर्ग, तद्धित, समास, संधि, विभक्ति आदि का व्याकरणिक परिचय दिया है। इसी के साथ छन्दों और अलंकारों की बात भी कही गयी है। कुल मिलाकर यह वर्णन पाठ्य से अधिक सम्बद्ध है, अभिनय से नहीं। फिर भी भरत के विवेचन से रंगमंच सम्बन्धी भाषिक सूत्र निकाले जा सकते हैं। इनमें से एक व्यावहारिक बात यह भी है कि नाट्य में प्रयुक्त विविध भाषाओं, सम्बोधनों, वृत्तियों पात्रों के नामकरण आदि विषयों के विवेचन में रंग-सन्दर्भों की दृष्टि से पर्याप्त सायंकता दिखाई देती है।

संस्कृत नाटको में पद्य भाग काफी रहता था। इसलिए उसकी प्रस्तुति की समस्या रंगमंच पर आती रही होगी। इसी दृष्टि से भरत ने ध्वनियों और छन्दों की चर्चा की है। नाटक को काव्य का ही श्रेय माना जाता था। फलतः नाटक की भाषा का काव्यात्मक होना स्वाभाविक था। फिर भी संस्कृत मंच की भाषा कोई जड़ या स्थिर वस्तु नहीं। अतिभाषा, आर्य भाषा, जातिभाषा, ज्यात्यन्तरी भाषा के रूप में जो विभाजन किया गया है, वह रंगमंच और नाट्य लेखन की दृष्टि से महत्वपूर्ण कहा जा सकता है। उच्च वर्ग के पात्र संस्कृत और निम्न-वर्ग के पात्र प्राकृत बोलते थे। अलग-अलग कोटि के पात्रों के लिए अलग-अलग प्राकृत बोलने का विधान था। उदाहरण के लिए भागधी का प्रयोग अन्तःपुर के परिचारक करते थे। दास-दासी अर्द्धभाषा बोलते थे; विदूषक प्राच्य बोलता था; अवन्तिका का व्यवहार खल पात्र करते थे। नायिकाओं के लिए शौरसेनी, योद्धाओं के लिए दक्षिणात्य तथा शावरों और शकों के लिए शकार बोली निर्धारित थी।^१ इस प्रकार की व्यवस्था के पीछे निश्चयतः एक नाट्य दृष्टि थी। इसी प्रकार बलाघात, स्वर-लय, काकु, स्वर-सामंजस्य आदि का महत्व भी प्रतिपादित होता है। भरत ने उच्चारण के सम्बन्ध में इसीलिए कुछ नियमों की चर्चा की है। इस सन्दर्भ में उन्होंने सात स्वरों, तीन स्थानों, चार वर्णों, दो काकु और छः अलंकारों का वर्णन किया है। ध्वनि के उच्चारण के लिए स्थानों—उर, कंठ और सिर—की महत्ता बताई गयी है। इसी प्रकार छः अलंकारों के अन्तर्गत उच्च, दीप्त, मंद्र, नीच, द्रुत और धिलम्बित स्वर-सामंजस्य गिनाए गये हैं। विभिन्न स्वर-स्थानों का प्रयोग विभिन्न भावात्मक स्थितियों में होता है। भरत ने इनका जो विवेचन (अध्याय १६ में) किया है, उससे रंगमंच पर सम्वादों की अदायगी का व्यावहारिक पक्ष सामने आता है। भरत ने वाक्य-विन्यास के जो छह श्रेणियाँ गिनाये हैं वे भी अभिनय की दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं। विच्छेद, अप्रपञ्च, अनुबन्ध, विसर्ग, दीपन, प्रशमन—सभी संवादी की उच्चारण-विधि और स्वर-ताल से सम्बन्ध रखते हैं। भरत का

वाचिक अभिनय का सारा विवेचन बहुत सूक्ष्म है। वह रंगमंच पर भाषा के व्यावहारिक पक्ष को उजागर करता है।

इस प्रकार संस्कृत रंगमंच की सारी परिकल्पना काव्यात्मक है। इसीलिए उसका बल रस निष्पत्ति पर दिखाई देता है। आज पश्चिम में यथार्थवादी रंगमंच के प्रति एक तीव्र प्रतिकार का भाव दिखाई देता है। पश्चिम के रंगमंच ने बहुत कुछ एशियाई रंगमंच से सीखने की कोशिश की है। अब प्रश्न यह उठता है कि हमारा यह प्राचीन भारतीय रंगमंच क्या आज की परिस्थितियों में कुछ अर्थवान् सिद्ध होता है ?

आज देश के सामने अपने राष्ट्रीय रंगमंच की स्थापना का प्रश्न है। संस्कृत नाट्य-परम्परा मृतप्राय हो चुकी है, पर उसके कई तत्त्व जीवन्त हैं। अतः उसकी पुनर्स्थापना बहुत सम्भव है। इसके लिए संस्कृत रंगमंच के तत्त्वों को फिर से समझना जरूरी है। नाट्यशास्त्रीय ग्रन्थ इसमें बड़े उपयोगी सिद्ध हो सकते हैं। किन्तु सबसे अधिक उपयोगी स्वयं संस्कृत नाटक ही हो सकते हैं। संस्कृत रंगमंच की पुनर्रचना करते हुए कुछ बातों पर विशेष ध्यान रखना चाहिए। सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि संस्कृत नाटकों का आंगिक अभिनय लयबद्ध था। उसमें हस्त-मुद्राओं का भी विशेष रूप से प्रयोग होता था। वाचिक अभिनय के लिए प्रणाली निश्चित थी। कुल मिलाकर संस्कृत रंगमंच अभिनेता का रंगमंच था। दृश्य-सज्जा आदि की सूचना अभिनय से ही दी जाती थी। नाट्य-व्यापार में प्रयुक्त रथ, यान, पर्वत, पशु-पक्षी आदि की सामग्री को आहार्य-विधि से प्रस्तुत किया जाता था; पर अधिकांश उपकरणों, देश और काल को प्रतीकात्मक अभिनय से अभिव्यक्त किया जाता था। पात्रों की रूप और वस्त्र-सज्जा का मूल आधार रंग और रस होता था। संस्कृत नाटकों में अन्विति की बाधा नहीं थी। इस एक ही अंक में अनेक दृश्य बदलते थे और अंकों की संख्या भी कम नहीं होती थी। सारे दृश्यों को अविराम दिखाने के लिए यथार्थ-वादी रंग-सज्जा का आश्रय लिये बिना ही भारतीय रंगमंच पर ऐसे दृश्यों को कदया विभाग की विधि से दिखाया जाता था। इसके माध्यम से एक ही अभिनय क्षेत्र में अनेक स्थलों को दिखाया जा सकता था। दृश्य की सारी प्रतीति सम्वाद और अभिनय से की जाती थी।

इस प्रकार संस्कृत रंगमंच सत्यामास-विरोधी तथा कल्पना पर आश्रित रंगमंच था। रंगमंच के प्रति यह धारणा पूर्णतः कलात्मक है और आज की कला प्रवृत्तियों के अनुकूल है। इसलिए संस्कृत रंगमंच को पुनर्जीवित करने में युग के कला-बोध को लेकर कोई समस्या नहीं है। इस सन्दर्भ में दांता गांधी के ये शब्द

विचारणीय है : 'यद्यपि संस्कृत नाटक के प्रदर्शन की कोई परम्परा नहीं बन सकी है, फिर भी उसकी पुनर्स्थापना के लिए पर्याप्त आधार मौजूद है। मुख्य बात यह है कि संस्कृत नाटक 'सम्पूर्ण रंगमंच' है और वह अपना 'सम्पूर्ण' प्रभाव दर्शक वर्ग को सम्प्रेषित करने के लिए अपने अभिनेताओं से विशेष प्रकार के प्रशिक्षण की अपेक्षा रखता है। यद्यपि संस्कृत नाटक के अभिनेता का शास्त्रीय नर्तक होना अनिवार्य नहीं है, पर आवश्यक सौन्दर्य, गति की नमनीयता और सय-बोप प्राप्त करने के लिए नृत्य के मूलभूत अनुशासन का अनुभव उसके लिए आवश्यक है। इसी प्रकार उसका शास्त्रीय गायक होना अनिवार्य नहीं, पर उसे शास्त्रीय संगीत का कुछ ज्ञान अवश्य होना चाहिए। साथ ही उसे मुद्राओं की भाषा में पारंगत होना चाहिए जिसके आधार पर वह अभिनय के अभ्यास और प्रयोग द्वारा नाच-मंगिमाओं की अपनी निजी रूपरेखा विकसित कर सके। उसे कंठ स्वर और भाषण के लिए ऐसा विशेष प्रशिक्षण मिलना चाहिए जिसमें सही उच्चारण और सहजे पर विशेष बल हो। इस सब का यह अर्थ है कि संस्कृत नाटक के प्रदर्शन के लिए बीस अभिनेताओं का एक व्यवसायी दल चाहिए जो एक वर्ष तक प्रशिक्षण प्राप्त करे। तभी वह सार्वजनिक प्रदर्शन के योग्य हो सकता है। आशा करनी चाहिए कि निकट भविष्य में कोई राष्ट्रीय संस्था ऐसे प्रयास के लिए साधन उपलब्ध करेगी।'^१

पश्चिम की प्रेरणा से रंगमंच को यथार्थ के मोह में अनाटकीय होने से आज संस्कृत रंगमंच ही बचा सकता है। रंगमंच को सिनेमा से विलग अपने निजी शिल्प और रूप की स्थापना करनी होगी। इसके लिए प्राचीन भारतीय रंगमंच यथेष्ट आधारभूमि उपलब्ध करा सकता है। इसमें कोई सन्देह नहीं कि पश्चिम का आधुनिक रंगमंच प्राचीन रंगमंच के स्वस्थ, जीवन्त अनुभव से आज अपने को वंचित कर चुका है और रंगमंच आज 'मूर्खों, विक्षिप्तों, सिरफिरों, वैयाकरणों, अकवियों और पंसारियों के हाथ में पड़ गया है।'^२ इसीलिए आज का पाश्चात्य रंगमंच आत्मपरकता का दास हो गया है जो किसी कलात्मक अनुभव को देने में असमर्थ है। रेनहार्ट, कॉप्पू, ब्रॉन्ट आदि रंगकर्मीयों ने प्राचीन रंगमंच से प्रेरणा लेकर महान् प्रयोग किए थे। वे महान् एशियाई रंग-परम्पराओं से अवगत थे। इसी प्रकार क्लॉडेल, ब्रौन्त, जेने आदि प्राच्य रंगमंच की उपलब्धियों के प्रति आश्वस्त थे।^३

१ शांता गांधी का लेख, नटरंग पंक १, पृ. ३२

२ 'एकोमिंग मार्टस इन एशिया' पुस्तक में पृष्ठ ३७ पर उद्धृत अर्थों की उचित।

३. वही, पृ. ३७

कुछ ज्वलंत प्रश्न

०

रंगमंच :

किसका और

किसके लिए ?

१०

आज एक स्वर जो बड़ी तीव्रता से उभर रहा है, उससे लगता है कि नाटककार अपने को रंगमंच का सबसे पहला दावेदार मानता है। इसे उसकी प्रतिक्रिया ही समझना चाहिए क्योंकि उसकी जिद इस वस्तुस्थिति का परिणाम है कि रंगमंच उसके हाथ से निकल गया है। नाटककार एक दुहरी नैतिकता लेकर चलता दिखाई देता है। एक ओर वह विद्यमान रंगमंच को सामर्थ्यहीन कहकर उससे छुमाछूत भरतता है, दूसरी ओर वह किसी रंगमंच को अपने ऊपर हावी नहीं होने देना चाहता। इससे नाटककार और रंगकर्मीयों के बीच अविश्वास का भाव दिखाई देता है; किन्तु इसकी सीमा यहीं तक नहीं है—नाटककार रंगमंच ही नहीं प्रेक्षकों के प्रति भी आश्वस्त नहीं रहा है—उसकी भ्रष्ट रचि सदा से उसके लिए शिकायत का विषय रही है।

यहाँ सबसे पहले शिकायतों से घिरे इसी नाटककार नामक जीव की चर्चा करना ही बेहतर होगा। सबसे पहले यह जिज्ञासा मन में उठती है कि नाटककार आखिर किसके लिए लिखता जा रहा है ?—अपने लिए, प्रेक्षक के लिए या किसी ओर के लिए ? यदि अपने लिए तो फिर कहना ही क्या ? यदि प्रेक्षक के लिए तो कौन-से प्रेक्षक के लिए ?

नाटककार को शिकायत रहती है कि प्रेक्षक इतना गया-गुजरा है कि उसकी रचना के प्रति वह जागरूक ही नहीं। उसकी ओर से उसे एक सन्नाटा या उपेक्षा ही हाथ लगती है। किन्तु सच पूछें तो शिकायत सिर्फ प्रेक्षक की ओर से ही होनी चाहिए। एक अजीब बात यह है कि आज का नाटककार प्रेक्षक को स्वीकार कर चलता ही नहीं। जिस भी युग में नाटक और रंगमंच ने विलक्षण लोकप्रियता प्राप्त की, उसमें प्रेक्षक की भूमिका सदा महत्वपूर्ण रही है। ग्रीसर मैथ्यूज के इन शब्दों में पर्याप्त सत्य है कि 'नाटक को समस्त जन-समुदाय को प्रसन्न करना होता है' क्योंकि उसकी शक्तिमत्ता उसकी व्यापक

प्रभावशीलता में ही है। उसका प्रयोजन ही निष्फल हो जाता है, यदि उसमें सबके लिए कुछ न कुछ हो—तरुण और वृद्ध, धनवान और निर्धन; स्त्री और पुरुष, शिक्षित और अशिक्षित सभी के लिए। दूसरे साहित्य-रूपों की अपेक्षा नाटक में सामुदायिकता का तत्त्व अधिक सुरक्षित है, वह तत्त्व जो सारे आदिम काव्य का सार रहा है। सब कलाओं में नाटक अधिक तोक्तन्त्रात्मक है क्योंकि जन-समूह के बिना उसका अस्तित्व ही नहीं हो सकता है। यदि नाटक केवल एक जाति, एक वर्ग और एक श्रेणी को आकर्षित करने की सोचता है तो कभी सफलता की आशा नहीं कर सकता; वह तो एक समूचे समुदाय की कला होनी चाहिए।^१

आधुनिक नाटक का विकास ठीक इसके विपरीत हुआ है। आधुनिक नाटक बोर्जुआ—भूमिजातीय—है जिसकी रचना जन-समुदाय की अपेक्षा एक बहुत ही अल्पसंख्यक वर्ग के लिए होती जा रही है। राजतन्त्र में कथावस्तु, चरित्र आदि से लेकर रंगमंच तक के सारे उपादान किसी एक क्लास, कुल-शीलवाले वर्ग के लिए सुरक्षित थे। फिर भी जन-सामान्य उससे एकदम कटा हुआ नहीं था। उसके लिए भी रंगमंच और नाटक में पर्याप्त सामग्री होती थी। जनतन्त्र के उदय के साथ घघार्थवाद ने जन-सामान्य को प्रथम दिया; किन्तु उसकी प्रतिक्रिया में उत्पन्न विभिन्न वादों के साथ समाज की अपेक्षा व्यक्ति केन्द्र में भा गया और अब हासत यह है कि आज का सारा नाटक वैयक्तिकता से बुरी तरह घिर गया है और यह वैयक्तिकता किसी सामाजिक इकाई की नहीं, बल्कि उस अतर्कित व्यक्ति की है जो जन-समूह से अलग खड़ा है, जो अल्प-संख्यक और ऐबनामेल है। भूमिव्यक्तिवाद से लेकर विसंगतिवाद तक पश्चिम में और उनके अनुकरण पर हमारे देश में जो नाटक लिखे गये हैं, उनमें एक भी नाटक ऐसा नहीं जो जन-जीवन की समस्याओं से सीधा जुझने का प्रयास करता हो। अचचेतन, व्यक्ति चेतना, व्यक्ति-स्वातन्त्र्य और संघर्ष के नाम पर नाटक ने जो कुछ दिया है, वह एक समानान्तर रोमानी प्रवृत्ति के प्रतिरिक्त क्या है? किसी जमाने में (महान्) व्यक्तियों पर नाटक लिखे जाते थे, आज वैयक्तिकता नाटक का विषय बन गयी है और इस वैयक्तिकता के पीछे एक पूरी भूमिजात्य भावना कार्य कर रही है।

आज का नाटक व्यक्तित्व की समस्याओं से बुरी तरह जुड़ गया है। एक ओर व्यक्तित्व के साक्षात्कार की भावना तीव्रता से बढ़ी है, दूसरी ओर परिवेश के दबाव के बीच मानव की अपनी दृष्टि गौण होती गयी है। इस प्रकार परिवेश के बीच व्यक्तित्व को जिलाये रखने की समस्या आधुनिक नाटक ने बढ़े

जोर से पकड़ी है। पर यह बौद्धिक पकड़ मानव को जिस दुर्बल, विवश और नियतिमूलक स्थिति में खड़ी करती है, वह बहुत निराशाजनक और भ्रमयुक्त है। यह उसे बन्धन मुक्त करने के बजाय बन्धन में बाँधती है। कहने के लिए तो आधुनिक नाटक मानव को पुरानी रूढ़ियों से मुक्त करता है, पर सचाई यह है कि वह उसे नई रूढ़ियाँ दे गया है। एक ओर आधुनिक नाटक में चरित्र उसका सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण अंग बना दिखाई देता है, दूसरी ओर वह कुछ भी बनकर नहीं रह जाता क्योंकि वह विवश और दुर्बल है उसके चारों ओर का परिवेश और संघर्ष ही सब कुछ बन जाता है। मानव की यह नियति किसी तरह बहुत भाववस्तु करनेवाली चीज नहीं है। इसीलिए आधुनिक नाटक मानव का नहीं उसकी परिस्थितियों का नाटक बनकर रह गया है। उसमें सँ जैसे मानव का मानवीय तत्त्व कहीं खो गया है—व्यक्तित्व का केन्द्रीय तत्त्व गायब हो गया है और वैयक्तिकता के नाम पर वे सब चीजें उभार दी गयी हैं जो महज गैर-जरूरी हैं। मानव में जो मानवीयता के तत्त्व उभारे भी जाते हैं, वे बहुत ही निर्जीव, निष्क्रिय और दयनीय हैं। आधुनिक नाटक में जिस मानव के, जिस व्यक्ति के दर्शन होते हैं, वह झकेला और असुख है और उसकी भावना में से शाश्वत तत्त्व उड़ गया है।

आधुनिक नाटक की विषयवस्तु समस्यामूलक है, पर मुख्यतः अन्तर्जगत् की वे समस्याएँ ज्वलन्त नहीं होतीं, और न सर्व-सामान्य ही। उनमें अभिव्यक्त जीवन-मूल्य भी आदमी को कही नहीं ले जाते। इस प्रकार नाटक अभिजातीय आधार पर जिस रूप में संगठित होता रहा है, उसमें उसे बहुत सफलता नहीं मिली। इसीलिए पश्चिम में हर दस साल बाद एक नया 'वाद' जन्म लेता रहा और नाटक एक खेमे से दूसरे खेमे तक भटकता रहा। पिछले कई वर्षों से नाटक के सामने कोई प्रेक्षक नहीं रहा, यदि रहा है तो वह व्यक्ति जो सामान्य जनता से अलग-थलग रहा है।

इस बात को महसूस करने की जरूरत है कि नाटक और रंगमंच, किसी भी जनतन्त्र में जनता का होता है और जन-साधारण से विलग होकर वह जी नहीं सकता। हमारा देश अनपढ़ों-अधपढ़ों, गरीबों और अभावग्रस्त लोगों का देश है। ऐसे देश में जहाँ अधिकांश जनसंख्या ऐसे लोगों की हो, वहाँ नाटक और रंगमंच मुट्ठी-भर लोगों के ऐशो-आराम और सनक का प्रतीक बनकर रह जाय, यह सही नहीं हो सकता। असल में नाटक और रंगमंच की अवधारणा के पीछे हमेशा से जन-समुदाय रहा है। उसका प्रारम्भिक स्वरूप आनुष्ठानिक रहा है या सामुदायिक। चाहे वह ग्रीक रंगमंच हो या भारतीय रंगमंच, सबके पीछे एक पूरी सामाजिक सम्पत्ति थी। ग्रीक और रोमन नाटक हजारों की संख्या में देखे जाते थे। नाटक देखना सबके लिए अनिवार्य-सा था—कंदियों

को जेत से छोड़ दिया जाता था और निर्धनों के लिए भी नाटक देखने के लिए सुविधा प्रदान की जाती थी। नाटक या रंगमंच किसी जाति या वर्ग के लिए नहीं था। नाट्यशास्त्र में कहा जाता है कि विरूपाक्ष ने इस बात पर आपत्ति उठाई थी कि आपने नाट्यवेद की रचना देवताओं की इच्छापूर्ति के लिए की है जो एक प्रकार से दैत्यों का अनादर है। तब ब्रह्मा ने उत्तर में कहा था : 'हे दैत्यों, तुम्हारा यह शोध बेकार है और हे निष्पाप, मेरे द्वारा रचित यह नाट्यवेद आपके तथा देवताओं के दोनों के ही शुभ तथा अनुभ की विवेचना करने वाला है। यहाँ प्रस्तुत नाटक में न तो एकमात्र आप दैत्यों का भावन ही हुआ है और न केवल देवताओं का, यरन् इसमें सम्पूर्ण त्रैलोक्य के भावों का अनुकरण है।' नाट्य की सृष्टि के लिए जब देवताओं ने ब्रह्मा से प्रार्थना की तो उसके पीछे भी मूल भावना उसकी सार्वजनीनता की ही थी : सस्मात् सृजापरं वेदं पंचमं सार्वर्धाणिकम् । वस सार्वर्धाणनता पर या । नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में कोई वर्ण नहीं, कोई वर्ग नहीं; कोई ऊँच नहीं, नीच नहीं। भरत की आत्मा आज के कुठाग्रस्त नाटक और रंगमंच को देखकर क्या महसूस करती होगी !

साधारण लोगों की उपेक्षा करना आज के साहित्यिक और कला-रूपों में एक आम बात है। इसके पीछे आधारभूत विचार यह है कि ऊँचे और श्रेष्ठ नाटक और रंगमंच की सराहना करने की क्षमता जनसाधारण में हो ही नहीं सकती। इस सम्बन्ध में ग्रंथर मध्यज की यह उक्ति विचारणीय है : 'जनता का निम्न वर्ग भी विषय की महानता और निरूपण की विशालता में रस लेता है। हैमलेट इन सब नाटकों में जो अंग्रेजी भाषा रंगमंच पर प्रस्तुत किए जा सकते हैं, सबसे अधिक लोकप्रिय है और तारक्ष्यक सदैव फासोसी दर्शकों को आकर्षित करता रहा है। बुद्धिवादी भूमिजात व्यक्ति अधिकतर साधारण जनता की कला और राजनीति में प्रकट होने वाली रुचियों को नीचा समझता है। प्रबुद्ध विचारक प्रेजिडेण्ट वटसर ने हमें चेतावनी दी है कि यह कभी नहीं भूलना चाहिए कि वही व्यक्ति जनता और वही भीड़ होते हैं। जब उनकी प्रवृत्ति उनके व्यवहारों पर हावी होती है तो वही व्यक्ति भीड़ होते हैं। चातूनी तो भीड़ को सम्बोधित करता है और सच्चा नेता जनता को। इसी प्रकार नाटक में भी होता है। सस्ते नाटकों का लेखक इसी भीड़ के लिए और कभी-कभी उनके निम्न भावों की दृष्टि के लिए अपने नाटकों की रचना करता है; परन्तु सच्चा नाटककार पूर्ण जनता से उच्चस्तर की बात कहने में कभी भयभीत नहीं होता। उसे ज्ञात है—चाहे अन्य लोग इसे भूल गए हों—कि काव्यात्मक नाटक जिन्हें साहित्यिक आलोचक अब इतना आदर देते हैं—जब प्रथम बार

नाट्यसमूह में प्रस्तुत हुए थे तो अत्यन्त सफल रहे थे। वह सच्चे मन से सितेरो को यह बात दुहराएगा कि समय और अवसर मिलने पर स्पष्ट होता है कि बहुतां की स्वीकृति कलाकार की श्रेष्ठता का जतना ही भावदयक परीक्षण है जितना कुछ विशिष्ट लोगों की स्वीकृति।"

विशिष्ट लोगों की स्वीकृति पर निर्भर रहने वाला नाटककार भ्रष्टकारी होता है और यह फलवे देने लगता है कि मैंने अपने नाटक इक्के-तांगे या सोमचे वाले के लिए नहीं लिखे हैं। सचाई यह है कि नाटक सर्वसामान्य को अपेक्षा नहीं कर सकता—नाटक की रचना ही समूह के लिए होती है। इस समूह या समाज की श्रंग-रचना या रुचियों की अपेक्षा करना पूरी तरह सम्भव नहीं। नाटक का प्रेक्षक समूह का व्यक्ति होता है, पर वह भीड़ का परिचायक नहीं है। वह समाज का प्रतिनिधि होता है। समाज ही नाटककार को स्वीकार या अस्वीकार करता है—घोड़े से आलोचकों या प्रबुद्ध प्रेक्षकों के बल पर कोई नाटककार समाज में स्वीकृत नहीं हुआ है। शेक्सपियर स्वयं इसका एक बहुत बड़ा उदाहरण है। जब वह अपने युवाकाल में नाटक लिख रहा था तो सिडनी ने अपनी पुस्तक डिफेंस ऑफ पोयसी में शेक्सपियर के लोकप्रिय नाटकों की मजाक उड़ाई थी और उसे यूनानी नाटकों के अनुकरण पर नाट्य रचना करने की सलाह दी थी। उस समय भी वह जन-साधारण ही था जिसने सिडनी की एक नही सुनी और शेक्सपियर का सच्चा मूल्यांकन किया।

और जो बात नाटक के लिए सही है, वही रंगमंच के लिए भी। वस्तुतः रंगमंच को दुहरे भाक्षेप का भाजन बनना पड़ता है। एक ओर नाटककार इसके प्रति पवित्रास का भाव रखता आया है, दूसरी ओर प्रेक्षक उससे अपनी माँगें रखता रहा है। कई नाटककारों में प्रेक्षक के लिए जिस तरह घृणा का भाव होता है, उसी तरह रंगमंच के लिए भी। ये यह मानते हैं कि रंगमंच नाटक के लिए है, नाटक रंगमंच के लिए नहीं। उनकी दृष्टि में रंगमंच मूर्खों के हाथ में है। वह या तो कला की दृष्टि से बिल्कुल असमर्थ है या फिर भ्रष्ट है। दूसरी ओर रंगकर्मी सारा दोष नाटककार के मथ्ये मढ़ते हैं। उनका विचार है कि नाटककार को रंगमंच और जन-जीवन का ज्ञान ही नहीं रखता। हिन्दी के लिए तो यह बात भी आसानी से कह ली जाती है कि उसमें नाटक ही नहीं, कोई लिखने वाला ही नहीं; जो लिखते हैं वे या तो निहायत घटिया लिखते हैं या कोर्स के लिए लिखते हैं। ये सारे भाक्षेप उस मोर्चेबन्दी के

परिचालक हैं जो किले को हथियाने के लिए की जाती है। और यह किला है रंगमंच। रंगकर्मी और नाटककार दोनों इसे हथियाना चाहते हैं। नाटककार का तर्क है कि रंगमंच का आधिकारिक वह है; किन्तु परिचालक उसे एकदम बाहर निकालकर उसमें केवल अपने को प्रतिष्ठित करना चाहता है। इन दो अतिसीमाओं के बीच कहना होगा कि रंगमंच न एकदम परिचालक का है और न नाटककार का ही। उसे दोनों के सहयोग पर निर्भर करना होगा और उसके लिए दोनों को एक ही सख्त साधना होगा—प्रेक्षक।

प्रेक्षक नाम के इस प्रार्थना से जहाँ नाटककार को हमेशा शिकायत रहती है, वहाँ रंगकर्मी को भी कम नहीं रहती। रंगमंच अगर प्रेक्षक की रुचि को सीधा साधन बनाता है तो उसका परिणाम वही होता है जो हमें बम्बईया फिल्मों में देखने को मिलता है। या नाटक के क्षेत्र की ही बात करें तो पारसी थियेटर का नाम लिया जा सकता है। हाल में दिल्ली में पंजाबी रंगमंच ने कुछ-कुछ वैसी ही लोकप्रियता अर्जित कर ली है।

इसीलिए प्रेक्षक के वास्तविक स्वरूप से या तो रंगमंच अभिभूत रहता है या भयभीत। इससे बचने के लिए ही भरत को आदर्श प्रेक्षक की परिकल्पना करनी पड़ी, पर साथ ही उसकी सारी गुण-सम्पदा के उल्लेख के बावजूद भी वे इस वस्तुसत्य से परिचित थे कि उत्तम, मध्यम, अधम सभी प्रकार के प्रेक्षकों की अपनी-अपनी रुचि होती है—तक्षण व्यक्ति काम भाव से तो भय-लोभी घनघान्य से, विरागी व्यक्ति घर्माख्यानों से तो शूर मारकाट के प्रसंगों से प्रसन्न होते हैं। भरत को यह भी ज्ञात था कि उत्तम पात्रों के अभिनय को सामान्य प्रेक्षक ग्रहण नहीं कर पाते। इसके बावजूद भी उन्होंने सामाजिकता, सहृदयता और सौमनस्य ऐसे मानवीय गुण माने हैं जो सभी प्रेक्षकों को एकसूत्र में बाँधने में सहायक होते हैं। वास्तव में प्रेक्षक के संस्कारों को जगाना, उसे उठाना या गिराना बहुत कुछ नाटक और रंगमंच पर निर्भर करता है। प्रेक्षक को दोष देना उचित नहीं है—वह उठने को भी तैयार रहता है और गिरने को भी। मेमिचन्द्र जैन के इस कथन में सचाई है कि 'सायंक नाटक एक साथ ही कई स्तरों पर विभिन्न रुचियों और संस्कारों वाले दर्शक वर्ग को सम्प्रेषित होता है। सामान्यतः नाटक का आवेदन न तो दर्शक वर्ग के सबसे विकसित अंश के लिए अभिप्रेत है और न सबसे निचले पिछड़े हुए अंश के लिए। पर चूँकि एक तो इन दोनों अंशों में व्यवधान अगम्य नहीं होता; और दूसरे, नाटक दोनों के बौद्धिक औसत के कही बीच में अभिव्यक्त होता है; और तीसरे, उसमें एक साथ ही कई स्तरों पर जीवन के यथार्थ का उद्घाटन होता है—इसलिए वह सम्पूर्ण दर्शक-वर्ग

की स्पर्श करता है और उसे भाव-विचलित करता है ।”

नेमिचन्द्र जैन प्रेक्षक वर्ग के बीच बेपनाह दूरी की बात करते हैं । हमारी दृष्टि में संवेदना, सामाजिकता आदि के सर्व सामान्य तत्त्व उस दूरी को पाटने में गमयं होते हैं । इसलिए प्रेक्षक के पिछड़ेपन या अष्ट रुचि की बात बहुत महत्व नहीं रखती । अच्छा नाटक और रंगमंच प्रेक्षक को ऊँचा उठाता है, उसे सही दिशा में प्रशिक्षित करता है । हम शिकायत प्रेक्षक से नहीं नाटक और रंगमंच से करनी चाहिए । हिन्दी के मंदर्म में तो यह बात भी उठाई जाती है कि उसके पास प्रेक्षक नहीं है । सचाई यह है कि हिन्दी के पास न नाटक है न रंगमंच । इतिहास इस बात का साक्षी है कि जब-जब नाटक और रंगमंच रहा है तब-तब प्रेक्षक भी रहे हैं—प्रेक्षकों की भीड़ पारसी रंगमंच पर टूट पड़ती थी, इस सत्य को कैसे मुलाया जा सकता है ? वह अष्ट रंगमंच था, इतना मात्र कह देने से काम नहीं चलेगा । वह जन-साधारण का रंगमंच भी था जिसको ऊँचे सर्जनात्मक स्तर तक पहुँचाने के बदले हिन्दी वाले नाक-भीड़ मात्र सिकोड़ते रहे । हिन्दी रंगमंच इतिहास में कभी सिर उठा ही नहीं पाया, क्योंकि उसने सामान्य प्रेक्षक को अछूत समझा और उसके प्रति उदासीन रहा । वस्तुतः रंगमंच की सिद्धि कुछ गिने-बुने प्रबुद्ध प्रेक्षकों के सामने नाटक खेल देने में नहीं है । सिद्धि तो इस बात में है कि वह प्रेक्षक को परितुष्ट करे । भरत ने इसी सन्दर्भ में देवी, मानुषी और बाडमयी सिद्धियाँ गिनाई हैं ।”

प्रेक्षक के लिए ‘सामाजिक’ शब्द का प्रयोग भी होता है । एक दृष्टि से यह प्रयोग बड़ा महत्वपूर्ण है । यद्यपि प्रेक्षक अपने मनोरंजन के लिए नाटक देखने आते हैं, किन्तु मनोरंजन के अतिरिक्त भी नाटक और रंगमंच के और भी कई लक्ष्य होते हैं । कुछ लोग नाटक देखने की क्रिया को जीवन और जगत् से पलायन मानते हैं; किन्तु सही अर्थों में नाटक देखने को समाज, जीवन या जगत् से पलायन का पर्याय नहीं माना जा सकता । यह तो एक प्रकार से सामाजिक समस्याओं में प्रवेश करना जैसा है । नाट्य प्रदर्शन प्रेक्षक को एक सामाजिक अनुभव प्रदान करता है—मानव-विरादरी के व्यवहार से परिचित कराता है । जब नाटक धार्मिक अनुष्ठान से संबद्ध था, तब सारा रंगमंचीय क्रिया-कलाप सामाजिक नियन्त्रण का प्रतीक था । धीरे-धीरे नाटक और रंगमंच आनुष्ठानिक श्रियाओं से मुक्त हुआ तो संस्कृति और सभ्यता के दबाव ने मानव की सहज

प्रवृत्तियों का प्रतिबन्ध नित्यप्रति मुट्ठ होता गया । फलतः रंगमंच पर व्यक्ति की इच्छाएँ, कामनाएँ और दमित वासनाएँ उमरकर आईं । फलतः व्यक्ति और समाज के संघर्ष में रंगमंच की सामाजिकता सामने आई ।

वस्तुतः नाटक का सामाजिक तत्त्व ही प्रेक्षक को सबसे अधिक आकर्षित करता है । इसके अन्तर्गत वे सब बातें हैं जिनसे समाज की संरचना होती है । समाज के विभिन्न अंग एक-दूसरे के संघर्ष में आते हैं । सामाजिक संदर्भ में व्यक्ति के जीवन में ऐसा बहुत कुछ घटता है जिसकी जिज्ञासा रंगशाला में बैठे हुए प्रेक्षक को सदा से होती रही है । इस प्रकार कनी-कमी पात्र भी नाटक में अभिभूत आकर्षण का विषय होता है, ठीक उसी प्रकार जिस प्रकार कोई व्यक्ति समाज में होता है । इस प्रकार रंगमंच पर प्रस्तुत सम्पूर्ण नाटक समाज की संरचना का आभास देने, दमित इच्छाओं को मुखर करने तथा जीवन-संघर्ष को अभिव्यक्त करने की दृष्टि से प्रेक्षक के लिए आवश्यक सामग्री प्रस्तुत करता है । इस प्रकार एक सामाजिक अनुभव देना प्रेक्षक की दृष्टि से नाटक के लिए बहुत जरूरी है ।

प्रेक्षक किसी भी नाटक में रुचि उसकी आधार-वस्तु के आधार पर लेता है । यह आधार-वस्तु जब समाज के अनुभव को लेकर चलती है, तभी प्रेक्षक उसे ग्रहण करता है । व्यक्ति समाज में एक अपनी भूमिका निभाता है । इस अर्थ में ससार भी स्वयं एक बहुत बड़ा रंगमंच है जिसमें हर पात्र की अपनी-अपनी भूमिका है । ससार के रंगमंच का यही 'पात्र' जब प्रेक्षक के रूप में नाटक के संसार में प्रवेश करता है तो उसमें भी अपने लिए एक काल्पनिक भूमिका छुनता है ।^१ साधारणीकरण का मूल आधार यही है ।

आज का नाटक और रंगमंच इस प्रेक्षक की अपेक्षा कर रहा है । वस्तुतः नाटक और रंगमंच की दुनिया में से वास्तविक सामाजिक तत्त्व जैसे लुप्त हो जा रहा है । वह या तो कुछ नाटककारों और रंगकर्मीयों की प्रयोग की सतक का शिकार हो गया है या फिर उसने प्रेक्षक की हीन रुचियों को रिक्ताने के लटके झूल-याद कर लिये हैं । नाट्य मात्र मनोरंजन नहीं है और न उसे प्रयोग मात्र ही समझा जाना चाहिए । प्रेक्षक को लक्ष्य में रखते हुए नाटक और रंगमंच दोनों को प्रतिबद्ध होना चाहिए । हम यह नहीं कहना चाहते कि उन्हें बलास रूम शिक्षा के स्तर पर आयोजित किया जाय; किन्तु इतना तो कहा जा सकता है कि नाटक और रंगमंच की सच्ची उपलब्धि प्रेक्षक को रिक्ताने में नहीं है, बल्कि रिक्ताने हुए जगाने में है । विचारों को जगाना, प्रेक्षक को जागरूक बनाना भी रिक्ताने का ही एक रूप है । अस्त ने अपने 'एपिक थियेटर' की अवधारणा

मे सबसे अधिक महत्त्व पर्यवेक्षण को दिया है ।^१ उसका विचार था कि व्यक्ति पहले गहराई से देखे, अनुभव करे और फिर उसमें से स्वयं अपने लिए जीवन और शिक्षा के सूत्र निकाले । पर्यवेक्षण केवल पर्यवेक्षण के लिए कोई अर्थ नहीं रखता, यदि वह प्रेक्षक को किसी दिशा में नहीं ले जाता । नाटक और रंगमंच संकेत दे, दिशा दे, यह सम्भव है, ऐसा उसे करना भी चाहिए; किन्तु कोई शिक्षा और नैतिकता उसका तात्कालिक लक्ष्य नहीं हो सकता । बहुत-सी ऐसी परिस्थितियाँ हैं जिनके साथ नैतिकता नहीं, सहज प्रवृत्तियाँ जुड़ी हुई हैं, पर वे जीवन में समस्याएँ खड़ी करती हैं । नाटक और रंगमंच को ऐसे उपाय खोजने चाहिए जो उनको समझने या सुलझाने में सहायक हों ।

इतना ही काफी नहीं है कि रंगमंच प्रेक्षक को मन्त्रमुग्ध करके रख दे कि वे न हिल-डुल सकें, न सोच सकें, न बोल सकें—केवल टकटकी लगाकर देखते रहे । यह तो एक तरह से भ्रमगाव की स्थिति है । रंगमंच और प्रेक्षक के बीच सीधा लगाव—इन्वील्वमेण्ट—होना चाहिए । इसका अर्थ यह हुआ कि मूल लक्ष्य प्रेक्षक होना चाहिए । रंगमंच के और सब तो कर्त्ता हो सकते हैं, पर भोक्ता नहीं है; रंगमंच उसी का है और उसी का बनकर उसे रहना पड़ेगा । प्रेक्षक को मात्र एक अनुभव चाहिए; बच्चे की तरह जो घोंड़े पर सवार होना चाहता है । प्रेक्षक भी एक ऐसा ही बच्चा है जिसको रंगमंच एक वाहन के रूप में चाहिए जिससे उसे लगे कि वह कहीं ले जाया जा रहा है—किसी लक्ष्य की ओर, किसी दिशा की तरफ । हमको आज ऐसा नाटक चाहिए, ऐसा रंगमंच चाहिए जो प्रेक्षक को समर्पित और सम्बोधित हो, जो मानवीय सम्बन्धों के क्षेत्र में निहित विभिन्न प्रवृत्तियों का विवेचन ही नहीं कर दिखाए, बरन् उनका परिष्कार ही कर डाले ।

रंगमंच अनुभव करने, सोचने-विचारने तथा जीवन के यथार्थ और सम्भावनाओं की सलाह करने का अवसर प्रदान करता है । अल्काजी के इस कथन पर बल देते हुए प्रो० एम० एम० अल्ला ने रंगमंच और प्रेक्षक के सम्बन्धों के बारे में कुछ महत्त्वपूर्ण बातें कही हैं ।^२ उन्होंने कहा है कि अन्तरात्मा को जगाने और जागरूकता का विस्तार करने में रंगमंच का महत्त्वपूर्ण योगदान हो सकता है; खासकर हमारे समाज में जिसमें विचारों का संप्रेषण आज इतना आवश्यक हो गया है जितना पहले कभी नहीं हुआ था । हमारा समाज भ्रमपट्ट और अंधपट्ट है । साथ ही हम विकास के एक नये दौर में से गुजर रहे हैं जब पुरानी मान्यताएँ एकदम ध्वस्त होती जा रही हैं; नैतिकता का ह्रास

१. जॉन विलेट : ब्रॉडवैट ऑन थियेटर, पृ० ७५

२. एम० एम० अल्ला : ए हेन्डफुल ऑव ड्रीम्स, पृ० ५३

नाटक को सार्वजनिक और लोकप्रिय रंगमंच तक पहुँचाने के लिए सम्भवतः भारतेन्दु काल तक प्रतीक्षा करनी पड़ी।^१

इसमें कोई सन्देह नहीं कि माया नाटक चाहे 'हिन्दू राजाओं के राज्यों में वैष्णव आन्दोलन की प्रेरणा से स्थायी और अस्थायी रंगमंचों पर खेले जाते रहे हो, पर न उनमें नाट्य तत्त्व ही दिखाई देता है और न रंग-सम्भावनाएँ ही। इसीलिए स्वयं डॉ० दशरथ शोभा यह स्वीकार करते हैं कि 'इतना अवश्य है कि भारतेन्दु काल तक आते-आते चार शताब्दियों तक प्रचलित नाट्य परम्परा घूमिल हो गयी थी और वह रामलीला एवं कृष्णलीला तक क्षेत्रीय रूप में सीमित रह गयी थी।'^२ यस्तुतः केवल लोक नाट्य की परम्परा ही जो संस्कृत नाटकों के ह्रास और हिन्दी नाटक और रंगमंच के उदय के बीच सेतु बनकर जीवित रही।

कुछ विद्वानों ने हिन्दी नाट्य और रंग-परम्परा का उद्भव लोकनाट्य और रंगमंच से जोड़ने का प्रयास किया है। कुछ सम्बन्ध-सूत्र और प्रभाव ढूँढ़ निकालना मुश्किल काम नहीं है, किन्तु सचाई यह है कि लोकनाट्य की परम्परा प्राचीन काल से ही साहित्यिक नाटकों के साथ बिरामान रही है। नाट्यशास्त्र में लोकधर्मी और नाट्यधर्मी दोनों परम्पराओं का साथ-साथ उल्लेख मिलता है। अन्तर यही था कि नाट्यधर्मी परम्परा की धमिजात वर्ग और राजा-महाराजाओं का संरक्षण प्राप्त था, किन्तु लोकधर्मी नाट्य परम्परा स्वतन्त्र रूप में जन-जीवन में फलती-फूलती रही। हर्ष के बाद जब देश विभूँदल हो गया और उसके साथ ही निराशा के बातावरण में भक्ति ही जब जीवन का एकमात्र आश्रय रह गयी तो मध्यकाल में राम और कृष्ण की लीलाओं से सम्बन्धित लोकनाट्य ही रंगमंच के साथ जुड़ने के लिए बच रहे। पर जिस प्रकार भक्ति की जड़ें बहुत पीछे तक गयी हैं, उसी प्रकार मध्यकालीन लीला नाटकों की पृष्ठभूमि बहुत पुराने आध्यात्मिक अनुष्ठानों और लीला रूपों में खोजी जा सकती है। जिन परिस्थितियों ने हिन्दी में तुलसी, सूर, कबीर और जायसी को जन्म दिया, उन्होंने लोकनाट्य को भी प्रोत्साहित किया। रंगमंचों के विनाश और अभाव के कारण नाट्यधर्मी नाट्य-परम्परा के लिए कोई स्थान बच नहीं रहा था, फलतः भक्तिकाल ने लोकधर्मी नाट्य-परम्परा को ही अपना साधन बनाया।

१. डॉ० चन्द्रप्रकाश सिंह : हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की मीमांसा, पृ० २०-२१

२. हिन्दी साहित्य का बृहत् इतिहास, भाग ११, पृ० २७

हिन्दी क्षेत्र में लोक नाट्यों के अनेक रूप प्रचलित रहे हैं। इनमें कलात्मक उपलब्धि की दृष्टि से रासलीला, रामलीला, माच, ख्याल, नौटंकी, स्वांग, भगत, आदि उल्लेखनीय हैं। इनमें रासलीला सम्भवतः बहुत पुरानी परम्परा का द्योतन करती है।

रासलीला का मुख्य उद्देश्य सांसारिक लोगों को भक्ति-रस की उपलब्धि कराना है। रास का आयोजन प्रायः भक्तजनों द्वारा मन्दिरों में किया जाता है। मंदिर के प्रांगण में ही प्रायः नाट्य मंडप बना लिया जाता है और तीनों ओर से प्रेक्षकों के लिए बैठने का स्थान होता है। रासलीला का प्रारम्भ मंगलाचरण तथा अन्य शास्त्रीय विधियों से होता है। उसके बाद गोपियाँ, कृष्ण और उनके सखा प्रवेश करते हैं। एकासन पर स्थित राधा-कृष्ण की भाँकी प्रस्तुत की जाती है और इसके साथ ही सखियों के द्वारा नृत्य और गीत प्रस्तुत होता है। रास मंडल में उतरने के आग्रह पर कृष्ण और राधा रास मंडल में उतरते हैं और वेणु-वादन के साथ कृष्ण रास का समारम्भ करते हैं। फिर मंडल रूप में नृत्य होता है जो काफी देर तक चलता है। इतना अंश नित्य रास कहलाता है क्योंकि यह उसका अनिवार्य तत्त्व है। इसके सम्पूर्ण हो जाने के बाद ही लीलाएँ प्रारम्भ की जाती हैं। इन लीलाओं में कृष्ण जन्म से लेकर मथुरा-प्रवास तक की लीलाएँ मुख्य हैं। मुख्य रूप से बाल लीलाएँ, वन-विहार, गोचारण, कुंज-लीलाएँ, पूतना-वध, कालिय-दमन, गोवर्धन-धारण, दान लीला, नौका-लीला, मोरा-लीला आदि अनेक लीलाएँ उल्लेखनीय हैं। रास मुख्यतः नृत्य और संगीतात्मक नाट्य रूप है।

सामान्यतः रास की उत्पत्ति अज में सोलहवीं शती में मानी जाती है। किन्तु रासलीला देश के विभिन्न भागों में किसी न किसी रूप में विद्यमान मिलती है। फिर भी इसमें कोई सन्देह नहीं कि अज प्रदेश रासलीला का केन्द्र रहा है। इसकी उत्पत्ति के सम्बन्ध में कई किंवदन्तियाँ प्रचलित हैं जिनके अनुसार बल्लभाचार्य, स्वामी हरिदास, धमंड देव, नारायण भट्ट, हित हरिवंश आदि को इसका प्रवर्तक माना जाता है। डॉ० विजयेन्द्र स्नातक ने हित हरिवंश को ही रास का प्रवर्तक सिद्ध किया है।^१ कई दृष्टियों से यह समीचीन भी जान पड़ता है।

रासलीला की सबसे बड़ी उपलब्धि यह है कि भक्ति आन्दोलन के समानान्तर इसके प्रति सभी कृष्ण-भक्त सम्प्रदायों में एक निष्ठा दिखाई देती है। हिन्दी के भक्त कवियों में रासलीला/कृष्णलीला लोकप्रिय ही नहीं हुई, वरन् नन्ददास, अजवासीदास, ध्रुवदास, जैसे अनेक भक्त-कवि उनकी रचना की ओर

आकृष्ट भी हुए। रासलीला की लोकप्रियता चाहे मध्यकाल में ही मिली; पर उसके अस्तित्व का आभास वैदिक काल के नृत्य रूपों में ही मिल जाता है। उसके बाद भरत के नाट्यशास्त्र में रास/रासक की चर्चा मिलती है। अभिनव भारती, नाट्यदर्पण, भाव प्रकाशन और कामसूत्र में हल्लीरासक के रूप में मंडन नृत्य का उल्लेख आया है। पुराणों तथा अन्य ग्रंथों में भी रासक, हल्लीरासक और नाट्य रगमक के अनेक प्रयोग मिलते हैं।^१ अथर्वश्रद्धा में भी इसकी समृद्ध परम्परा थी। दुर्भाग्य से हिन्दी में आते-आते 'रासक' की दृश्य-परम्परा 'रासो' की दृश्य परंपरा में परिणत हो गयी। फिर भी संदेश रासक जैसे जो ग्रंथ उपलब्ध हुए हैं, अभिनेय नाटक की पूर्णता उनमें भले ही न हो, पर वे हिन्दी नाटक के उदभव और विकास की प्रक्रिया को समझने के लिए कुछ महत्वपूर्ण संकेत प्रवक्ष्य देते हैं। ये संकेत इतने प्रसन्नक हैं कि डॉ० दशरथ श्रीवास्तव गणसुकुमार रास को हिन्दी का प्रथम नाटक मान लेने का लोभ-सवरण नहीं कर सके।^२

अथर्वश्रद्धा के रास नाटको से लेकर अज के रासलीला नाटकों तक जो एक समृद्ध परम्परा बरसो तक इस देश में चलती रही, उसने रंगमंच को सूना नहीं रहने दिया। हिन्दी के सारे मध्यकालीन भक्ति काव्य ने इससे अत्यधिक प्रेरणा ली है। डॉ० चन्द्रप्रकाश सिंह के शब्दों में 'भक्त कवियों की रचना में गेयता और अभिनेयता का जो विशेष उत्कर्ष देखा जाता है उसके मूल में रासलीला नाटको की ही प्रेरणा प्रधान है। रीतिकालीन कवियों पर भी लीला नाटकों का प्रभाव देखा जा सकता है। अनेक रीतिकालीन कवियों ने ऐसे छंद लिखे हैं जिनमें निकुंज भगवा छद्म लीलाओं का नाटकीय संयोजन किया गया है।^३ भारतेन्दु जी ने रासलीला नाटकों की परम्परा और प्रविधि का अत्यंत कलात्मक प्रयोग अपनी चंद्रावली नाटिका में किया है। वियोगी हरिजी की छद्म-योगिनी नाटिका भी इसी शृंखला की एक कड़ी है।^४

रासलीला की भांति ही रामलीला को भी युगों से लोक में अद्भुत लोक-प्रियता मिली है। जैसे पीछे कहा जा चुका है, थाइलैण्ड, कम्बोडिया, बालि, जावा आदि कई सुदूर-पूर्व एशियाई देशों में रामकथा के नाट्य प्रदर्शन की सुसंगठित परम्परा है जो बहुत प्राचीन काल से चली आ रही है। भारत में भी राम वैदिक काल में अज्ञात नहीं थे। वाल्मीकि रामायण ने राम की महत्ता प्रतिपादित की और पुराणों में उनका अवतारी रूप प्रतिष्ठित हुआ। हरिवंश

१. इसकी विस्तृत चर्चा के लिए देखिए : कृंवर चन्द्रप्रकाश सिंह विविध हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमाला, पृ० १०६-११५

२. हिन्दी नाटक : उद्भव और विकास

३. हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमाला, पृ० १२१-२२

में इस बात का उल्लेख मिलता है कि प्रद्युम्न, साम्ब आदि पादवों में अन्य नाटकों के साथ रामजन्म का भी अभिनय किया था। ऐसा भी कहा जाता है कि तब और कुश ने मंच पर रामायण का पाठ किया था, बाद में उन्हीं के नाम को लेकर कुशीलव परम्परा चल पड़ी थी। प्राचीन संस्कृत साहित्य में राम को लेकर अनेक नाटक लिखे गये—इनमें भास का प्रतिमा नाटक, भवभूति का उत्तर रामचरित, मुरारि का जनार्दनराघव, जयदेव का प्रसन्नराघव, राममद्र दौशित का जानकी परिणय, दिङ्नाग का कुंदमाता, मधुसूदन मिश्र का हनु-मन्नाटक आदि उल्लेखनीय हैं। इससे अनुमान लगाया जा सकता है कि राम-सम्बन्धी नाटकों की साहित्यिक परम्परा के साथ समानान्तर रूप से रामलीला नाटकों की एक लोकधर्मी परम्परा भी व्याप्त रही होगी। लगभग सत्रहवीं शती तक राम-नाटकों की नाट्यधर्मी परम्परा सक्रिय रही; उसके ह्रास के साथ ही लोकधर्मी परम्परा को भक्ति आन्दोलन के कारण अधिक प्रश्रय मिलता गया जिससे रामलीला लोक नाट्य रूप को एक स्थिर आधार-भूमि प्राप्त हुई।

रामलीला के प्रदर्शन का श्रेय गोस्वामी तुलसीदास को दिया जाता है। सम्भवतः रामकथा इससे पहले भी मंच पर पाठ्य रूप में प्रस्तुत की जाती रही थी। विविध, भोल्लेनवर्ग आदि ने वैदिक ऋचाओं के सम्बन्ध में ऐसी ही बात कही है। प्रसाद ने अपने काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध में इसी आधार पर यह माना है कि प्राचीन काल में इसी प्रकार के मंचीय पाठन से नाटक का उदय हुआ है। रामचरितमानस में तुलसीदास ने संवाद और नाटकीय तत्व का पर्याप्त समावेश किया है। पहले-पहल पाठक (पाठ करने वाले) और धारक (ध्यातृ करने वाले) गायक दल के माध्यम से रामलीला का अभिनय शुरू हुआ होगा। भक्तिकाल तक धाते-धाते उसने पूर्णतः एक नाटकीय स्वरूप ग्रहण कर लिया होगा—भक्ति के विकास के लिए इसकी अपेक्षा की गयी होगी। फिर एक समय ऐसा आया जब रामलीला उत्तर भारत में ही नहीं, दक्षिण और पूर्व तक फैल गयी।

बासी और भयोध्या रामलीला के मुख्य केन्द्र बने। रामलीला मुख्यतः दो रूपों में खेली जाती है। एक प्रचलित पद्धति यह है कि उसमें रामलीला जिसो एक नाट्य मंडप पर खेलने के बजाय नगर के भिन्न-भिन्न क्षेत्रों में खेली जाती है। कहा जाता है कि तुलसीदास ने जो रामलीला चलाई थी, उसमें यही व्यवस्था काम में लाई जाती थी। उन्होंने काशी के मुहल्लों को राम-कथा के विविध प्रसंगों से सम्बन्धित नाम दिए हुए थे और वे प्रसंग वहीं खेले जाते थे। बासी की यह रामलीला तब से विजयादशमी के अवसर पर खेली जाती है। बिन्दू धर्मोदया में तुलसीदास ने चैत्र मास में रामलीला कराने की पद्धति

अपनाई थी। आज भी उत्तर प्रदेश में रामलीला आश्विन में होती है, राजस्थान, मालवा आदि क्षेत्रों में चैत्र में।

रामलीला का आधार ग्रंथ तुलसीदास का रामचरितमानस है; किन्तु कालान्तर में रामलीला मंच के लिए कई रामलीला नाटक लिखे गये जिनमें प्राणचन्द का रामायण महानाटक, हृदयराम का हनुमन्नाटक आदि उल्लेखनीय हैं। रामलीला नाटकों की यह परम्परा भारतेन्दु युग तक जीवित रही। स्वयं भारतेन्दु ने 'काशी की प्रसिद्ध रामलीला के लिए सरस पाठ्य का प्रणयन किया जिसमें पाठक और धारक के लिए उपयुक्त सामग्री मिलती है।' भारतेन्दु के सहयोगियों में प्रेमधन, ईश्वरी प्रसाद, ज्वाला प्रसाद मिश्र, व्रजचन्द जनकलाली, नारायण महाय आदि ने भी रामलीला नाटक लिखकर इस परम्परा को भागे बढ़ाया।^१

मध्य भारत में इन सीता रूपों के साथ-साथ माँच और ख्याल भी विशेष रूप से प्रचलित हैं। माँच मंच शब्द से व्युत्पन्न है और इस लोक नाट्य की मंचीय प्रवृत्ति की ओर संकेत करता है। माँच मालवा का प्रसिद्ध लोक नाट्य है। इसका मंच दृढ़ खम्भों पर कई फुट ऊँचा बनाया जाता है और मंच को घाम के पत्तों, झालरों, कागज की रंगीन झंडियों से सजाया जाता है। माँच के नाट्यारम्भ की प्रस्तावना बड़ी रोचक होती है। कथावस्तु की दृष्टि में इसकी मूल प्रवृत्ति बीरपूजा की दिखाई देती है। इसके साथ ही इसमें पौराणिक घाट्यानों का भी समावेश हुआ है।

राजस्थान में माँच ख्याल के रूप में प्रचलित हैं। कुछ लोगों ने दोनों को भिन्न माना है, पर अधिकांश दोनों को एक ही मानते हैं। बालमुकुंद गुरु ने ख्याल और माँच दोनों शब्दों का प्रयोग किया है जैसे ख्याल माँच का ठोला माहणो। श्री उदयशंकर शास्त्री के अनुसार अठ्ठारहवीं शताब्दी के प्रारम्भ की आगरे के इन्द-गिर्द आविर्भूत कविता की एक शैली थी जो उर्दू-फारसी मसाले से तैयार हुई थी। अग्रचन्द नाहटा के अनुसार ख्यालों का प्रचार उन्नीसवीं शताब्दी के उत्तरार्ध में हुआ था। माँच के प्रवर्तकों में जहाँ बाल-मुकुंद गुरु, मेरु गुरु तथा कालूराम उस्ताद के नाम प्रसिद्ध हैं वहाँ ख्याल लेखकों की भी एक लम्बी पीढ़ी मिलती है। मुख्यतः ख्याल अमरसिंह राठौर, गोपीचन्द, जगदेव, भरथरी, नल, रिसानू, छैला पतिहारी, निहाल दे, हकिमणी, पूरनमल भगत, लैला मजनू आदि के सम्बन्ध में है और उनकी संख्या सैकड़ों तक बताई जाती है।

भगत, स्वाँग और नोटंकी की मूल प्रवृत्ति शृंगारी है। कुछ लोग नोटंकी

की व्युत्पत्ति नाटकी से मानते हैं और उसकी परम्परा को नाट्यशास्त्र के सट्टक से जोड़ने का प्रयत्न करते हैं। दूसरी ओर डॉ० रामबाबू सबसेना ने अपने उर्दू-साहित्य के इतिहास में उसका उद्भव उर्दू कविता और लोकगीतों से माना है। जगदीश चन्द्र माथुर ने लिखा है कि नौटंकी पहले एक गाथा का नाम था जो इतनी लोकप्रिय हुई कि नाट्य-रूप विशेष का पर्याय बन बँठी।^१ उन्होंने नौटंकी की गाथा वर्णित करते हुए लिखा है कि वह मुलतान की राजकुमारी थी जिसकी प्रणय कथा बहुत ही रोमांचकारी है। नौटंकी या स्वाँग का प्रचलन संभवतः सत्रहवीं-अठारहवीं शताब्दी में हुआ। नत्थाराम शर्मा, दीपचन्द्र, लखमी चन्द तिरमोहन, श्रीकृष्ण, राघोदयाम कथावाचक, लम्बरदार आदि ने कई प्रसिद्ध नौटंकियाँ लिखीं। पद्मावती, खुदा दोस्त, सारन दे, चन्द्रकिरण, निहानदे आदि कुछ नौटंकियाँ लोकप्रिय रही हैं।

अन्य लोकनाट्य-रूपों की भाँति ही नौटंकी में विशेष बल काव्य और संगीत पर होता है। कथावस्तु की प्रस्तुति में न यथार्थ पर ध्यान होता है, न दृश्य पर और न देशकाल पर। सूत्रधार कथा के सूत्र को आगे बढ़ाता है—वह एक बहुत ही प्रभावशाली अभिनेता होता है जो सारे नाट्य की गति पर काबू रखता है। अभिनेता वास्तविकता का भ्रम बनाये रखने की प्रायः कोशिश नहीं करते। ऐसा भी देखा गया है कि अभिनय करते-करते अभिनेता हुक्के का एक कश लगाने के लिए रुक जाता है या बीच में पान चवाने लगता है।

भ्रज और हरयाणा में नौटंकी की ही शैली पर भगत लोकनाट्य का प्रचलन है। भ्रज प्रदेश में आगरा और हाथरस में भिन्न-भिन्न प्रकार के भगत होते हैं। हरयाणा में साँग की परम्परा अधिक है। भगत, नौटंकी या स्वाँग एक ही लोकनाट्य-परम्परा के तीन रूप हैं। डॉ० श्याम परमार के शब्दों में : 'कहीं स्वाँग के नाम से नौटंकी विख्यात है या कहीं भगत के नाम से। स्वाँग की प्राचीनता में सन्देह नहीं, भगत मध्यकाल की वस्तु है और नौटंकी प्राचीन स्रोत में रीतिकालीन अथवा उससे थोड़े पहले की ऐहिक प्रवृत्तियों की मिली-जुली धारा है। अमीर खुसरो की भाषा का प्रभाव नौटंकी पर लक्षणीय है जो निस्सन्देह मुसलमानी प्रश्रय का प्रतिफल प्रतीत होता है।' स्वतन्त्रता संग्राम के दिनों में बिहार में विदेसिया लोकनाट्य का विकास हुआ। हिन्दी क्षेत्र के इन लोकनाट्यों की नाटक और रंगमंच के क्षेत्र में महत्वपूर्ण देन है। पारसी थियेटर के बहुत से नाटको—इन्दर सभा, साता दख, प्रेमकुमारी, जयानी का नशा, प्रिया-चरित्र आदि के कथानक इनसे जुड़े हुए हैं। हिन्दी नाटक भी इसका

१. रूस थियेटर इन इडिण, पृ० ६६

२. लोकप्रणी नाट्य परम्परा, पृ० ३०

कुछ प्रभाव पड़े बिना नहीं रहा। भारतेन्दु और उनके सहयोगियों ने लोकनाट्य के तत्त्वों को अपनाया है और अब इधर नये नाटककारों और रंगकर्मीयों का ध्यान इस ओर गया है। हबीब तनवीर ने इस दृष्टि से महत्वपूर्ण कार्य किया है।

उन्नीसवीं शताब्दी में एक ओर लोकनाट्यों की परम्परा चल रही थी, दूसरी ओर पारसी थियेटर सुमंगलित होकर उभर रहा था और लगभग एक शताब्दी तक यह लोक में हावी रहा। इसकी मूल प्रेरणा पाश्चात्य रंगमंच था। १७५६ में ब्रिगेजो ने अपने मनोरंजन के लिए ताल बाजार में एक नाट्यशाला की स्थापना की थी। इस दिशा में दूसरा महत्वपूर्ण प्रयास एक रूसी लेबेदेव का था जिसने १७६५ में डोम टोला (एजरा स्ट्रीट) में एक भारतीय रंगमंच की स्थापना की थी जिसमें स्थानीय लोगों की मदद से विदेशी नाटकों के बंगला अनुवाद मंचित किए गये थे। एक ओर रंगशास्त्र की स्थापना सुप्रसिद्ध संस्कृत विद्वान् डॉ० एस० एस० बिलसन, कंस्टेन रिचर्डसन आदि ने १८४१ में की थी जिसने संस्कृत नाटकों को प्रोत्साहन दिया। इनकी सफलता को देखते हुए बंगाल में और भी कई थियेटर खुले जिनमें गिरीशचन्द्र घोष का 'नेशनल थियेटर' (१८७०) विशेष रूप से उल्लेखनीय है। बंगाल में रंगमंच ने एक ऊँचा स्तर बनाये रखा जिसने द्विगुणाल राम तथा रवि ठाकुर जैसे नाटककार दिए; किन्तु इसी काल में बम्बई में व्यावसायिक थियेटर की जो नींव पड़ी, उसकी दिशा बिल्कुल भिन्न सिद्ध हुई। वैसे बम्बई में भी १७७० में जिस थियेटर की स्थापना हुई उसमें भी कलकत्ता की भाँति ब्रिगेजो का हाथ था। उसकी प्रेरणा पाकर १८४२ में जगन्नाथ शंकर शेट ने एक नाट्यशाला बनवाई जिसके फल-स्वरूप रंगमंचीय गतिविधि को बढ़ावा मिला। कुछ समय तक साहित्यिक नाटक प्रदर्शित होते रहे; किन्तु बाद में पारसी व्यवसायी मंदान में आये और सारा रंगमंच ही दूसरी दिशा में चल पड़ा।

बम्बई में पारसियों ने पहले दूसरों की देखा-देखी शोकिदा तौर पर (१८५३ में) नाटक खेलना शुरू किया; किन्तु बाद में उन्होंने इसे व्यावसायिक रूप दे डाला जिसके फलस्वरूप सन् १८६१ तक कई नाटक अल्पजीवी कम्पनियाँ सामने आयी। इनमें जोरास्त्रियम थियेट्रिकल क्लब (१८५८), विक्टोरिया नाटक कम्पनी (१८६८), पारसी ऐल्फिस्टम ड्रैमेटिक क्लब (१८७२), गुरु-गुरु की प्रसिद्ध कम्पनियाँ थी। बाद में एल्फेड थियेट्रिकल कम्पनी (१८७१), पर्सियन जोरास्त्रियम नाटक (१८७०), हिन्दी नाटक मंडली (—१८७३), ओरिजिनल विक्टोरिया नाटक कम्पनी (१८७७), इंडियन इम्पीरियल थियेट्रिकल कम्पनी (१८८१), किर्लोस्कर नाटक मंडली, बिहार थियेट्रिकल ट्रुप

(१८८४), जुबिली थियेटर कम्पनी (१८८५), न्यू एलेफेड कम्पनी (१८९०), पारसी थोरेजिनल ऑपेरा कम्पनी (१८९८), कोरोनेशन नाटक कम्पनी (१९०३), पारसी थियेट्रिकल कम्पनी ऑफ बोम्बे (१९०३), दो पारसी नाटक मंडली (१९०३), शेक्सपियर थियेट्रिकल कम्पनी (१९०६), न्यू एलेबर्ट कम्पनी (१९१०), सूर विजय नाटक समाज (१९१४), व्याकुल भारत नाटक कम्पनी (१९२१), दि खटाऊ एलेफेड कम्पनी (१९४२), कोरंथियन नाटक मंडली, मूनलाइट थियेटर्स (१९३६), पृथ्वी थियेटर्स (१९४४), मिनर्वा थियेटर्स (१९४६) आदि कई कम्पनियाँ अस्तित्व में आयीं। डॉ० चन्द्रलाल द्विवेद अपनी पुस्तक हिन्दी रंगमंच का इतिहास में ५० से भी अधिक पारसी हिन्दी नाटक कम्पनियों का विवरण दिया है। उनकी संख्या इससे भी अधिक रही हो तो कोई आश्चर्य की बात नहीं।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि 'अन्य सब भाषाओं की अपेक्षा सबसे अधिक पारसी नाट्य-लेखन और उसका रंगमंच-प्रदर्शन हिन्दी भाषा में ही हुआ है। इसलिए हिन्दी भाषा, हिन्दी क्षेत्र और हिन्दी संस्कृति के सन्दर्भ में उसे पारसी हिन्दी रंगमंच और नाटक कहना ही अधिक युक्तिसंगत है।' डॉ० लक्ष्मी-नारायण लाल के इन शब्दों में पर्याप्त औचित्य है। वस्तुतः पारसी रंगमंच हिन्दी क्षेत्र में सबसे अधिक फला-फूला और उसके प्रमुख नाटककार राधेश्याम फयाबाचक, नारायण प्रसाद 'बेताब', आगा हश्र (उन्होंने हिन्दी नाटक भी लिखे) आदि नाटककार हिन्दी नाटककार ही थे। इसमें कोई सन्देह नहीं कि स्तर की बात जाने दें तो पारसी थियेटर के नाटककारों ने भारतीय संस्कृति के प्रादशों, या नाट्य पद्धति का अपने नाटकों में पूरा समाहार किया। भारतीय धार्मिक कथानकों, अतिप्राकृतिक प्रसंगों, पौराणिक आख्यानों तथा लौकिक प्रसंगों को लेकर पारसी रंगमंच पर रोमानी ही नहीं, पुनरुत्थानवादी, संस्कृति-प्रधान और राष्ट्रीय भावना से युक्त नाटक प्रस्तुत किए गये। 'कृष्णाचक्षर', 'रुक्मिणी मंगल', 'श्रवण कुमार', 'महाभारत', 'वीर अभिमन्यु', 'मक्त प्रह्लाद', 'सती भनसूया', 'भक्त सुरदास', 'लेला भजन', 'गहूदी की लड़की', 'लूचसूरत बला', 'रस्तम सोहराब' आदि नाट्य शीर्षकों से पारसी नाटकों की विषयवस्तु का कुछ अनुमान लगाया जा सकता है।

पारसी रंगमंच को अपनी रंगशैली में अत्यन्त सम्पन्न कहा जा सकता है। उसमें सीधी सफाई कथावस्तु को सजाने-सँवारने के लिए मनोहारी दृश्यों की व्यवस्था मिलती है। अंक की प्रभावशाली योजना के लिए उत्तरोत्तर चमत्कार-मूलक सम्पाद योजना पारसी रंगमंच की अपनी विशेषता है। संगीत और नृत्य के

साथ-साथ मंच-सज्जा पर विशेष बल देने के कारण इसका प्रभाव भावपूर्ण होता है। जहाँ तक पारसी थियेटर की अभिनय शैली का सवाल है, इस पर शेक्सपियरीय अभिनय-शैली का प्रभाव मुख्य है। मंच पर दृश्यत्व को प्रधानता देना वह अपना कर्तव्य समझता था जिससे रंग-साधनों का प्रचुर प्रयोग हुआ, सीन और सीनरी को भरमार हुई, झाँकी या टेब्लो दृश्यों का समावेश हुआ और युद्ध के भारी-भरकम दृश्यों की योजना की गयी। कुल मिलाकर कोरस, हास्य और मनोरंजन सामग्री, गीत और नृत्य श्रृंखला के प्रारम्भ और अन्त में चौकानेवाली दृश्य-योजना, रूप-सज्जा, भडकीली वेशभूषा, अतिरंजित अभिनय पारसी थियेटर की अपनी विशेषता थी। पारसी थियेटर जनसाधारण की दृष्टि से बहुत ही लोकप्रिय रंगमंच था। प्रेक्षकों की भीड़ इन नाटकों को देखने के लिए टूट पड़ती थी और कभी-कभी 'उस जमाने में पच्चीस-पच्चीस रुपये में भी टिकट हाथ न आता था।'^१

फिर भी इस रंगमंच का हिन्दी वालों ने फायदा उठाने के बजाय, उससे नाक-मोह सिकोड़ा जिसका एक दुष्परिणाम यह हुआ कि एक जीवंत और समृद्ध रंग-परम्परा दिशा-निर्देश के अभाव में भ्रष्ट होकर रह गयी। कहा जाता है कि १८७५ में जब विक्टोरिया नाटक-मंडली ने वाराणसी में शकुन्तला ऑपेरा प्रस्तुत किया तो राजा-महाराजाओं और रईसों की भीड़ उमड़ आयी थी।^२ इसी के अभिनय के सम्बन्ध में भारतेन्दु ने लिखा था : 'काशी में पारसी नाटक वालों ने नाचघर में जब शकुन्तला नाटक खेला और उसमें धीरोदास नायक दुष्यन्त खेमटेवालियों की तरह कमर पर हाथ रखकर मटक-मटककर नाचने और पतरी कमर अल खाम यह गाने लगा तो डा० धिबो, बाबू प्रमोद-दाम मित्र प्रभृति विद्वान् यह कहकर उठ आये कि अब देखा नहीं जाता। ये लोग कालिदास के गले पर छुरी फेर रहे हैं।'^३

वस्तुतः हिन्दी साहित्य सदा से शाकाहारी प्यूरिटनों के हाथ में रहा है। भारतेन्दु को ऐसा परहेज नहीं होता (व्यक्तिगत जीवन में वे रसिया थे) तो सम्भवतः हिन्दी रंगमंच की आज यह स्थिति नहीं होती। यह ठीक है कि पारसी रंगमंच परिष्कृत नहीं था, पर राघवेयाम कथावाचक और देताव की तरह अगर भारतेन्दु और उनके साथी आगे आते तो क्या पारसी रंगमंच एक सही दिशा में प्राप्त कर लेता? पारसी रंगमंच ने प्रेक्षकों की एक भीड़ खड़ी कर ली थी, रंग-विधान का एक पूरा ढाँचा तैयार कर लिया था। उसकी एक

१ उपेन्द्रनाथ अक्षर : भूमिका, नये खिलाड़ी, पृ० ११

२. काशी पत्रिका, भाग १, सख्या २, पृ० १६

३ भारतेन्दु ग्रन्थालय, पृ० ७५३

दिशा देने-भर की जरूरत थी। यदि ऐसा हो गया होता तो आज रंगमंच की स्थापना के लिए हिन्दी वालों को इतनी विवशता न भेलनी पड़ती।

सबसे विचित्र बात यह है कि जिस पारसी रंगमंच के नाटकों से भारतेन्दु और उनके सहयोगियों को परहेज था, स्वयं उनके अपने नाटक उन दोनों से युक्त थे। भारतेन्दु से लेकर प्रसाद तक पारसी रंगमंच की प्रवृत्तियों से ग्रस्त दिखाई देते हैं।^१ बाहर से पारसी नाटक का विरोध करने के बावजूद अन्दर से सभी उसकी प्रवृत्तियों से ग्रस्त थे। यह सत्य उस समय के प्रबुद्ध जनों से छिपा नहीं था। सलिलकुमार सिंह 'नटवर' ने एक लेख में ठीक ही लिखा था : 'हमारी अधिकांश नाटक समितियाँ पेशेवर पार्सी स्टेजों की भद्दी नकल हैं।'^२ जब सब कुछ भद्दी नकल ही था, या नकल को छिपाने के लिए जय केवल भाषा के आभिजात्य का सहारा लिया गया था तो हिन्दी नाटककारों का दोष और भी बढ़ जाता है चाहे वे भारतेन्दु हों या प्रसाद।

यह हिन्दी नाटककारों की अव्यावहारिक और वदृष्टि वाली दृष्टि का परिचायक ही था कि उन्होंने पारसी रंगमंच और नाटक को थियेटर और ड्रामा का निचला दर्जा दिया और स्वयं ऐसे नाटक लिख डाले जिसमें रंगमंच की जरूरत ही न पड़े। पारसी रंगमंच के और हिन्दी नाटककारों के रंगमंच-विरहित नाटकों के कथ्य, कथावस्तु और चरित्र की तुलना की जाय तो यह स्पष्ट दीख पड़ेगा कि देश के पुनरुत्थान और अतीत गौरव का जो ठेका वे उठाने के लिए कटिबद्ध थे, राधेश्याम कथावाचक और बेताब जैसे पारसी रंगमंच के नाटककार पहले से ही उस दायित्व को निभाते जा रहे थे। इस दृष्टि से भारतेन्दु और प्रसाद ने कोई नया काम नहीं किया। पारसी रंगमंच का वे जब कथानक और रंगशिल्प में अप्रत्यक्ष रूप से अनुकरण कर ही रहे थे, तो पूरे दिल से उसे स्वीकार कर वे उसे एक नया जीवन भी तो दे सकते थे। पर जिस हीन प्रवृत्ति ने हमारे देश को वर्गों और वर्णों, ऊँच और नीच में बाँटा है, उसी ने पारसी रंगमंच को हीन करार देकर छोड़ दिया। यह सदा से हमारे देश में उन लोगों का राष्ट्रीय चरित्र रहा है जो अपने को नियामक समझते रहे हैं।

इस प्रकार हिन्दी क्षेत्र में लोक नाट्य और पारसी रंगमंच दोनों की समृद्ध परंपरा थी; किन्तु हिन्दी वाले उससे कुछ ग्रहण नहीं कर सके। कितनी बड़ी

१. देखिए मेरी पुस्तक 'प्रसाद के नाटक : स्वरूप और सरचना' पृ० २६३-३००

२. माधुरी, बँकाच, तुलसी सवत् ३०६ में 'हमारा रंगमंच और अभिनय कला' लेख।

विडम्बना है कि एक दिन वह भी था जब लोग सिनेमा को थियेटर के सामने दो कोड़ी का मानते थे; कड़्यों की रातें थियेटर हॉलों में ही कटती थी।^१ चम्बई जैसे एक शहर में बारह-तेरह नाटकघर थे; कुल मिलाकर इतनी ही नाटक मंडलियाँ थी जो साथ मिलकर काम करती थी और जिन रात खेत होता था, उस रात सात-आठ हजार दर्शक जागरण करते थे। अगर कभी खास नाटक आ गया तब तो दो-तीन महीने पहले टिकट खरीद लेता पड़ता था।^२ और कहाँ आज का दिन कि हिन्दी बाने अपने रंगमंच के लिए तरस रहे हैं और सरकारी अनुदान की बड़ी-बड़ी रकमे डकार कर भी कोई कुछ नहीं कर पा रहा है। उपलब्धि के नाम पर अल्काजी के गले पड़ा नेशनल स्कूल ड्रामा नाम का ढोल है या फिर रवीन्द्र रंगशालाएँ हैं जिनमें कभी नाटक ही नहीं होते।

भारतेन्दु के मस्ये जो दोष हम मढ़ रहे हैं उसका परिहार कुछ इस रूप में हो जाता है कि पारसी रंगमंच की प्रतिक्रिया में उन्होंने एक समानान्तर अवस्था-सायिक रंगमंच की शुरुआत करने का उपक्रम किया था। पारसी रंगमंच की सीधी रसिकता से विमुक्त होकर प्रबुद्ध जनों का एक सांस्कृतिक रंगमंच की आवश्यकता को महसूस करना स्वाभाविक था। काशी को नये नाट्य और रंग-आंदोलन का श्रेय प्राप्त हुआ। विश्वनाथ सिंह के आनन्द रघुनन्दन, गोपाल-चंद्र के नहुष तथा शीतला प्रसाद त्रिपाठी के जानकी मंगल ने एक नयी परंपरा की आधारशिला डालने में महत्वपूर्ण योग दिया। जानकी मंगल हिन्दी का पहला नाटक था जो चौकिया रंगमंच पर संवत् १९२५ वि० में खेला गया था। इसकी भूमिका ही रंग-जागरूकता का एक स्पष्ट संकेत देती है। इस नाटक में भारतेन्दु ने स्वयं लक्ष्मण के रूप में अभिनय किया था। इस बात का भी उल्लेख मिलता है कि उन्होंने बलिया में सत्य हरिश्चंद्र नाटक में हरिश्चंद्र का पाठ खेला था।^३ उनके नाटकों में नौस देवी, सत्य हरिश्चंद्र, तथा वैदिकी हिता हिता न भवति नाटको का उनके जीवन काल में ही प्रारंभ हो चुका था। उनके सहयोगियों में कानपुर में प्रतापनारायण मिश्र ने भी महत्वपूर्ण रंगकार्य किया था। वे स्त्री का पाठ करते थे।^४ डॉ० चंद्रलाल दूबे ने मकेले नागरी नाटक मंडली द्वारा अभिनीत नाटकों की संख्या १०० तक गिनाई है^५ जिससे सत्कालीन रंगकार्य का कुछ आभास मिलता है।

१. भूमतलाल नागर का लेख, पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रन्थ, पृ० २९१

२. डॉ० डॉ० जी० व्यास का लेख, वही, पृ० २९६

३. कंदरजी भगवांस का लेख, नटरंग, पृ० ४५

४. भूमतलाल नागर का लेख, पृथ्वीराज कपूर अभिनन्दन ग्रन्थ, पृ० २९६

५. हिन्दी रंगमंच का इतिहास, पृ० २०३-२१२

यह कम आदर्य की बात नहीं है कि किसी रंग-ग्रान्दोलन के प्रारम्भ होते ही कई नाटक मंडलियाँ अस्तित्व में आईं। अकेली काशी में ही कवितावर्द्धनी सभा (१८७०), नेशनल थियेटर (१८८४), जैन नाटक मंडली (१९०३), अग्रवाल बॉयज ड्रामेटिक क्लब (१९०४) आदि कई नाटक मंडलियों का आविर्भाव हो चुका था। जिन नाटक-मंडलियों ने बाद में महत्वपूर्ण भूमिका निभाई, उनमें थे नागरी नाट्य कला संगीत मंडली (१९०७) नागरी नाटक मंडली (१९०९), भारतेन्दु नाटक मंडली (१९०९) आदि उल्लेखनीय हैं। इन मंडलियों की स्थापना में भारतेन्दु, उनके सहयोगियों और परिवार के लोगों का मुख्य हाथ था। जो नाटक खेले गए उनमें भारतेन्दु के नाटक तो थे ही, उनके अतिरिक्त राधाकृष्ण दास का महाराणा प्रताप, द्विजेन्द्र लाल राय का दुर्गादास, प्रसाद का स्कन्दगुप्त, ध्रुवधामिनी और चन्द्रगुप्त आदि उल्लेखनीय हैं।

वाराणसी की भाँति ही प्रयाग भी नाट्यकला का प्रमुख केन्द्र रहा है। वहाँ की आर्य नाट्य सभा को बहुत पुरानी नाट्य संस्था माना जाता है जिसने श्रीनिवास दाम के रणधीर प्रेम मोहिनी तथा शीतलाप्रसाद त्रिपाठी के जानकी मंगल का मंचन किया था। प्रयाग की प्रमुख संस्थाओं में रामलीला नाटक मंडली (१८९८-१९०७) उल्लेखनीय है, जिसकी स्थापना माधव शुक्ल और उनके माधियों ने की थी। उन्हीं के प्रयत्न में १९०० ई० में नाट्य समिति की स्थापना हुई थी जिसने हिन्दी सम्मेलन के द्वितीय, पंचम और षष्ठ अधिवेशन के अवसर पर क्रमशः १९११, १९१४, १९१५ में महाराणा प्रताप, सत्य हरिश्चन्द्र तथा महाभारत का अभिनय किया था। कहा जाता है कि इस समिति ने मुद्रा-राक्षस का मंचन किया था जिसमें बालकृष्ण भट्ट ने अभिनय किया था। महाराणा प्रताप का भी इस समिति ने मंचन किया था जिसमें श्री बाल गंगाधर तिलक उपस्थित हुए थे।^१

बालकृष्ण भट्ट ने नागरी प्रवर्द्धनी सभा की स्थापना की जो विजयादशमी के अवसर पर प्रायः मालवीय जी के निवास पर कोई न कोई नाटक खेलती थी। कहते हैं एक बार स्वयं मालवीय जी ने शकुन्तला का अभिनय किया था और पुरुषोत्तमदास टंडन भी किसी भूमिका में उतरे थे।^२

प्रयाग की भाँति ही लखनऊ में माधव शुक्ल की प्रेरणा से हिन्दू मूनीयन क्लब की स्थापना हुई थी। इसी प्रकार कानपुर में भारतेन्दु मंडल (१८७६), भारत ऐन्टरटेनमेण्ट क्लब (१८८४), भारत मनोरंजनी सभा (१८८७),

१. कुंवर चन्द्रप्रकाश सिंह : हिन्दी नाट्य साहित्य और रंगमंच की भीमासा, पृ० ३५४-५५

२. वही, पृ० ३५७-३८

एम० ए० क्लब (१८८८), एम० बी० क्लब (१८८७) आदि रंग-संस्थाएँ इस काल में सक्रिय रही। बलिया, आगरा, मथुरा, जबलपुर, इन्दौर, आरा आदि कई अन्य क्षेत्रों में भी रंगमंचीय गतिविधियों का जोर रहा है।

दुर्भाग्य से इतना विशाल आन्दोलन भारतेन्दु की मृत्यु के बाद एकदम समाप्त हो गया। जैसे 'नाटकविद्या को तो कदाचित् बाबू साहब अपने ही संग ले गये हों' ऐसा किशोरीलाल गोस्वामी को लगता रहा तो कोई आश्चर्य की बात नहीं।^१ महावीर प्रसाद द्विवेदी नाट्यशास्त्र लिखकर भारतेन्दु की परम्परा का निर्वाह अवश्य करना चाहता, पर वे हिन्दी नाट्य और रंग-परम्परा को कोई दिशा नहीं दे सके। फलतः एक बार फिर 'नाटक किस चिड़िया का नाम है' हो गया। इस युग में भी एक ओर पारसी रंगमंच और दूसरी ओर हिन्दी का अव्यवसायी रंगमंच काशी, प्रयाग आदि स्थानों में सक्रिय रहा, पर सारी परम्परा सक्रिय नेतृत्व के अभाव में छिन्न होकर रह गयी। नाटक फिर भी लिखे जाते रहे। प्रसाद ने पर्याप्त संख्या में नाटक लिखे पर वे व्यावहारिक रंगमंच से नहीं जुड़ पाए। और फिर प्रसाद ही नहीं, लक्ष्मीनारायण मिश्र, गोविन्द बल्लभ पन्त, हरिकृष्ण प्रेमी, उदयशंकर भट्ट आदि प्रसादोत्तर हिन्दी नाटककार भी अपने लिए रंगमंच पैदा नहीं कर सके जबकि इस पूरे काल में पारसी थियेटर अपनी व्यावसायिकता के साथ जो रहा है। प्रसाद और उनके बाद जो नाटककार आए, वे रंगमंच का नाम तो लेते थे, पर उसके प्रति जागरूक नहीं रहे। लक्ष्मीनारायण मिश्र के पास बुद्धिवादी होने का अहसास रहा, जिसका वे ठिठोरा भी पीटते रहे, किन्तु यही वैचारिकता उनके नाटकों में 'शब्दों के रंगमंच' को उजागर करती है। उनके नाटकों का रचना विधान रंगीय न होकर पाठ्य नाटकों का जैसा है। उनमें ऐसे रंग-संकेतों का प्राधान्य है जो दृश्य सज्जा की अपेक्षा केवल पढ़ने के लिए लिखे गये लगते हैं। उनके चरित्र केवल विचारों के लिए अवतरित हुए हैं और संवाद केवल वकालत करते हैं। अन्य लोगों में प्रेमी और गोविन्ददास के नाटकों में नाट्य और रंगतत्त्व का अभाव है।

जगदीशचन्द्र माथुर, अश्व आदि के साथ रंग-कार्य की प्रोत्साहन अवश्य मिला किन्तु व्यावहारिक रंगमंच की शून्यता फिर भी बनी रही। स्वतन्त्रता संग्राम के दिनों पृथ्वी थियेटरस (१९४४), इष्टा (१९४२) आदि कई रंग-संस्थाएँ सक्रिय रही; किन्तु रंगमंचीय गतिविधि का सही अहसास स्वतन्त्रता के बाद ही हुआ। स्वतन्त्रता के बाद देश में एक जो नई सांस्कृतिक चेतना लौटी, उससे दिल्ली, इलाहाबाद, लखनऊ, बम्बई, कानपुर आदि नगरों में बीसियों रंग-संस्थाएँ उभर आईं। इनमें नेशनल स्कूल ऑफ़ ड्रामा ने इब्राहिम अल्काजी

के नेतृत्व में रंगमंचीय जागरूकता लाने में महत्वपूर्ण कार्य कर दिखाया। उसके साथ ही प्रयाग की नाट्य केन्द्र (१९५०), प्रयाग रंगमंच (१९६१), लखनऊ की नटराज (१९५६), भारती (१९५८), कानपुर की दर्पण, दिल्ली की श्री आर्ट्स क्लब (१९४३), लिट्ल थियेटर ग्रुप (१९४६), अभियान, नया थियेटर (१९७०), हिन्दुस्तानी थियेटर, यात्रिक, दिशान्तर (१९६५), इन्द्रपथ थियेटर (१९६६), बम्बई की थियेटर यूनिट (१९६२), इप्ता (१९४२) तथा कलकत्ते की अनामिका (१९५५) आदि रंग संस्थाओं ने देश को एक रंग-आन्दोलन की गिरफ्त में लाने के लिए सशक्त प्रयास किए। इस रंग-आन्दोलन में भल्काजी, सत्यदेव दुवे, श्यामानन्द जालान, सत्यव्रत सिन्हा, भोम शिवपुरी, प्रजमोहन शाह, लक्ष्मीनारायण लाल, हबीब तनवीर, भार० जी० आनन्द, सई पराजपे, कुदसिया जैदी, राजिन्दर नाथ आदि ने महत्वपूर्ण योगदान दिया। इसके साथ ही अनेक रंगकर्मीयों की एक लम्बी पाँत खड़ी हुई।

इसके बावजूद भी आज हिन्दी रंगमंच के सामने एक बड़ा-सा शून्य मुँह बाघे खड़ा है। अभी भी हिन्दी रंगमंच अपनी इयत्ता नहीं स्थापित कर पाया। जो कुछ जागरूक रंग-कार्य हुआ है या हो रहा है, वह सुसंगठित नहीं है। एक अजीब बिखराव और आधारहीनता के बीच हिन्दी रंगमंच किसी तरह उलझी साँसों को जुटा पा रहा है। एक ओर संस्कृत रंगमंच की परम्परा खरम हो चुकी है, साथ ही पारसी रंगमंच को हिन्दी वालों ने मुँह लगाने की जरूरत नहीं समझी और लोक की घरती से लगाव न होने के कारण लोक-मंच से भी उसने कमी सरोकार नहीं रखा। हिन्दी रंगमंच आज उन नाटकों और रंगकार्य पर निर्भर है जिनमें पाश्चात्य रंगमंचीय ज्ञान को बंधारा जाता है। इस तरह उसकी अपनी जड़ें न होने के कारण यह हवा में भूल रहा है। बीसियों बार उसकी आधार-शिला खाली जाती है और बीसियों बार उसके नींव के पत्थर खिसक जाते हैं।

इसका मुख्य कारण यह है कि रंगकर्मीयों का एक वर्ग ऐसा है जो हिन्दी नाटक खेलने के बजाय हिन्दी वालों के लिए नाटक खेलने में अपनी इज्जत समझता है। उनकी नज़रों में हिन्दी में नाटक है ही नहीं, जो हैं उन्हें वे घटिया करार देने में नहीं हिचकते। कुछ गिने-चुने लोगों की मान्यता मिलती भी है तो उनके पीछे दुम हिलाने, नाटकों को समर्पित करने, भूमिका लिखवाने पर। अन्यथा हिन्दी के रंगमंच पर विजय तेन्दुलकर, मधुराय, विनायक पुरोहित, गिरीश फर्नांड, आद्य रंगाचार्य, मोहित चैटर्जी, खानोलकर, बादल सरकार के नामों के हिन्दी अनुवाद ही थोमा बढ़ाते मिलते हैं। हमें इन नाटककारों

के नाटको के मंचन से कोई विरोध नहीं; पर यदि हिन्दी का रंगमंच खड़ा करना है तो कोई भी अनुवादों से हिन्दी का रंगमंच खड़ा नहीं कर पायेगा, चाहे वह अल्काजी हों या कोई और। हिन्दी रंगमंच की सुदृढ़ता के लिए हिन्दी नाटक—चाहे वे कितने ही 'घटिया' क्यों न हों,—खेले जाएँ, यह बहुत जरूरी है। हिन्दी में भी भारतेन्दु, प्रसाद, लक्ष्मीनारायण मिश्र, जगदीशचन्द्र माथूर, धर्मवीर भारती, मोहन राकेश, लाल, ज्ञानदेव अग्निहोत्री, मुद्राराक्षस, सुरेन्द्र वर्मा, रमेश बक्षी, मणिमधुकर—एकदम इतने मये-बीते नाटककार नहीं हैं कि अनुवादों को प्रस्तुत कर उनके मन में हीनता की ग्रंथि पैदा कर दी जाय। इसमें कोई सन्देह नहीं कि अनुवादों के मंचन से हिन्दी नाट्य लेखन में स्फूर्ति घाई है। किन्तु हिन्दी नाटककारों को आप ऊपर उठने के लिए ज़रूर हाँक मारिए, पर उसको जान से मत मार डालिए।

इसके साथ ही सभी हिन्दी नाटककार को भी अपने लिए सही दिशा को चुनना होगा। आज हिन्दी के नये नाटक को देखकर वितृष्णा होने लगी है। वह या तो अधिकाधिक रूपवादी हो रहा है (सामाजिकता पर पर्दा डालने के लिए) या फिर पश्चिम के नाटको की नकल पर भारोपित विसंगतियों से हवा में जूझ रहा है। हिन्दी क्या, समस्त भारतीय नाटक इस दुर्दशा को प्राप्त होने जा रहा है। देखादेखी सुरेन्द्र वर्मा, मुद्राराक्षस, रमेश बक्षी क्या कर रहे हैं? नवीनता के नाम पर धोखे सेक्स और दाम्पत्य जीवन की वैयक्तिक विसंगतियाँ हिन्दी नाटक को कितनी दूर तक आगे ले जायेंगी, यह नहीं कहा जा सकता। सारे आधुनिकता बोध के बावजूद भी नाटक लिखना आज स्टंट हो गया है। कितने दुर्भाग्य की बात है कि जो नाटककार मानसिक रूप से सारे पश्चिम की परम्परा में जीता है, उसे अपना ही घर, अपना ही समाज और उसकी समस्याएँ नज़र नहीं आती। असल में आज हिन्दी में वे नाटककार नहीं हैं या कम हैं जो अपनी घरती और अपने रंग-बोध से जुड़े हों। हिन्दी नाटककार को थोड़ी और ईमानदारी से जन-जीवन का प्रतिनिधि बनकर भारत के जातीय जीवन में गहराई से रोपी गयी रंग-परम्पराओं का वाहक होना पड़ेगा।

हिन्दी रंगमंच सही रूप में एक राष्ट्रीय रंगमंच के रूप में खड़ा करने के लिए इतना ही काफी नहीं कि हम पश्चिम की नकल पर नाटक लिखें या लोगों को बकाचौध करने के लिए सरकारी खर्च पर बड़ा तामझाम जुटाकर दिखाएँ—लो हिन्दी वालो, नाटक ऐमे खेले जाते हैं। हिन्दी नाटककार को अपने मंच के लिए स्वयं नाटक लिखने चाहिए और उसे कुछेक प्रबुद्ध व्यक्तियों के लिए नहीं, लाखों-करोड़ों व्यक्तियों के लिए लिखना चाहिए। हिन्दी नाटक के परिचालकों को चाहिए कि वे सी-दो सी सीटों वाले हॉलो में नाटक खेलने के बजाय गलियों-चौराहों, पार्कों में बड़े-बड़े खुले और अनलंकृत मंचों की तलाश

करें। इसके साथ ही हिन्दी नाटककार और रंगकर्मी को जन-साधारण की लेकर अपने लक्ष्य निर्धारित करने होंगे। जनता के सहयोग के लिए उन्हें जनता के बीच जाना होगा। इस समय देश कुछ नये को जन्म देने के लिए एक प्रसव-पीड़ा के बीच से गुजर रहा है—उसकी नियति के निर्माण के लिए नाटक और रंगमंच दोनों की अपनी सकारात्मक भूमिका निभानी है। उसे दायित्व का परिचायक होना चाहिए—ऐसा जो केवल भौतिक जीवन को ही स्फूर्ति न दे बल्कि आत्मा, भावना और चिन्तन की गहराइयों का स्पर्श करे। रंगमंच केवल ध्वनि उतारने की जगह न बने, बल्कि लोगों का साथी और हृदयद्वन्द्व बने; उसके जीवन को नया आलोक दे, प्रतिभियाएँ जगाए। वस्तुतः कौरा उपदेश देने और योग्य मनोरंजन करने के बीच ऐसी न जाने कितनी अन्तरवर्ती स्थितिमें हैं जिनमें वह कई महत्वपूर्ण कार्य कर सकता है।

दुर्भाग्य से हिन्दी का रंगमंच नियमित नहीं है। साल-भर में जाइयों में कुछ नाटक हो जाते हैं और सारा रंगकार्य कुछ लोगों तक सीमित होकर रह जाता है। सबसे बड़ी विडम्बना यह है कि हम पश्चिम की रंगोपलब्धियों से प्रभावित हैं। बात हम हिन्दी रंगमंच की करते हैं और आप पश्चिमी रंगमंच का। सवाल एक सांस्कृतिक दृष्टि का है। मोहन राकेश ने ठीक ही कहा है कि 'हिन्दी रंगमंच की हिन्दी भाषी प्रदेश की सांस्कृतिक रूढ़ियों और आकांक्षाओं का प्रतीक बनना होगा। हमारा रंगों और राशियों का विवेक नये रंगमंच की सृजना की बल देगा। हमारे दैनंदिन जीवन के रागरंग को प्रस्तुत करने के लिए, हमारे व्याहृत्योहारों के स्पर्शों को आकार देने के लिए जिस रंगमंच की आवश्यकता है, वह पाश्चात्य शैली के रंगमंच से कहीं अधिक फुला होना चाहिए।' भारतीय जीवन के सांस्कृतिक पक्षों को ही नहीं, हिन्दी रंगमंच को भारतीय लोक-मंच तथा संस्कृत रंगमंच की जीवित प्रवृत्तियों का भी समाहार करना चाहिए। हिन्दी रंगमंच अभी विकसित नहीं हो पाया है, उसका एक कारण यह भी है कि हम उसे अपनी कालजयी प्राचीन परम्परा और गतिशील नवीन जीवनगत स्थितियों से नहीं जोड़ पाए। रंग की परम्परा हिन्दी क्षेत्र में नहीं रही; भारत-भू और पारसी थियेटर के प्रभाव से जो एक समा बँधा था, उसे हम सहज नहीं पाए और अब बरसों के व्यवधान के बाद उसकी जड़ें रोप पाना कठिन होता जा रहा है। अब रंगमंच के विकास के लिए ऐसी स्थिति में, जैसा कि डॉ० सुरेश अवस्थी ने लिखा है, दो स्तरों पर कार्य आवश्यक है: 'एक तो परम्परा के प्रति जागरूक आस्था और उसका अन्वेषण और दूसरे,

आधुनिकता का अधिक सच्चा और प्रखर बोध।^१

यह भी आज सहसा भुलाया नहीं जा सकता कि हिन्दी क्षेत्र में इस स्तर पर भी एक तलाश शुरू हो चुकी है। हिन्दी रंगमंच अब दिल्ली, बम्बई, कलकत्ता जैसे महानगरी की ऊँची दीवारों को फाँदकर छोटे शहरों और कस्बों में चला आया है और धीरे-धीरे वहाँ वह अपना अस्तित्व बनाता जा रहा है। नाट्य लेखन में अब अधिक नाम जुड़ते जा रहे हैं। एक समय आ सकता है जब उधार के रंगकर्मियों, नाटककारों और प्रेक्षकों से उबरकर हिन्दी रंगमंच अपनी मर्यादा स्वयं बहन करेगा। इन्हीं अनुमानों पर कुछ आशाएँ बाँधना बुरा नहीं है जैसा कि डॉ० सुरेश अवस्थी का कहना है : 'वर्तमान स्थिति में हिन्दी रंगमंच ही राष्ट्रीय रंगमंच का सूत्रपात है। हिन्दी का आधार और क्षेत्र व्यापक है। हिन्दी में रूढ़ परम्पराओं का बोलवाला नहीं। सभी भारतीय भाषाओं से उसका सीधा सम्बन्ध बनता जा रहा है। सारे देश की चेतना को व्यक्त करने की इसी में चेतना है। यह ठीक है कि विभिन्न भारतीय भाषाओं की दृष्टि से हिन्दी रंगमंच को तीसरा या चौथा स्थान देना पड़े, किन्तु राष्ट्रीय रंगमंच की जरूरतों को पूरी करने वाली सम्भावनाएँ तक हिन्दी रंगमंच में ही हैं।'^२ देखना है इन सम्भावनाओं तक हिन्दी रंगमंच कब पहुँचता है ! और मैं सोच रहा हूँ हिन्दी रंगमंच शब्द के आगे देश सगाऊँ, या कौमा, पूर्ण-विराम, प्रहनवाचक या विस्मयादिबोधक चिह्नों में किसे लगऊँ !

१. नटरंग, अंक ६, पृ० १४

२. डॉ० सुरेश अवस्थी का लेख, आलोचना, भाग ३, अंक ३१, पृ० ४१

हमारी नाट्य समीक्षा और रंगमंच

१२

हिन्दी रंगमंच के विकास में एक बहुत बड़ी बाधा हमारी नाट्य-समीक्षा भी रही है। मारतेन्दु ने जब नाटक निबन्ध लिखा था तब सारा परिवेश रंगमंचीय था। उनके सहयोगियों में बालकृष्ण मट्ट, प्रेमनारायण चौधरी 'प्रेमघन' तथा लाला थोनिवास दास ने जब अपने नाटकों की भूमिकाओं में लम्बी-लम्बी समीक्षाएँ लिखी थी, तब भी उनकी दृष्टि रंगमंच पर ही थी। प्रेमघन सम्भवतः अकेले व्यक्ति थे जिनमें पारसी रंगमंच की अच्छाइयाँ स्वीकार करने की क्षमता थी : 'इनके पर्दे और नाट्यालय की सजावट के साज सुन्दर और सजीले, अभिनय के चारों गुणों से युक्त पात्र और उनकी समस्त प्रकार की बानक, हाव-भाव और कटाक्ष कहाँ तक गिनावें सभी अच्छा है, केवल भाषा अच्छी तरह साफ और शुद्ध नहीं।' नाटक और रंगमंच के समन्वय पर उनकी दृष्टि विशेष थी : 'निश्चय जानिए कि एक-एक मिल तब इग्यारह की संख्या प्राप्त करते हैं, केवल बनाने वाला तब तक क्या करेगा जब खेलने वाला ठीक नहीं।' प्रेमघन को पारसी रंगमंच की भाषा पसन्द नहीं थी, किन्तु लाला थोनिवास दास को दूसरी और संस्कृत श्रुति संवाद पसन्द नहीं थे। रणधीर प्रेम मोहिनी के निवेदन में इसीलिए उन्होंने बोलचाल की भाषा का समर्थन किया। उन्होंने अपने इस नाटक की भूमिका में अभिनय के लिए संकेत भी प्रस्तुत किये थे। बालकृष्ण मट्ट ने अपने शिक्षा-दान नाटक, संसार महानाट्यकाल दीर्घक लेख और हिन्दी प्रदीप में प्रकाशित नीलदेवी और संयोगिता स्वयंवर की समीक्षाओं में अपनी सूक्ष्म दृष्टि का परिचय दिया है। उन्हीं की भाँति ही किशोरीलाल गोस्वामी, देवीप्रसाद राय पूर्ण, राधाकृष्णदास, काशीनाथ खत्री आदि नाटककारों ने नाटक

१ प्रेमघन सर्वस्व, पृ० २६

२. आनन्द कादम्बिनी, आश्विन सम्बत् १९४२ वि०, पृ० ४

ही नहीं लिखे, वरन् नाटक के साहित्यिक और रंगमंचीय स्वरूप दोनों को ध्यान में रखकर नाट्य समीक्षाएँ भी प्रस्तुत कीं।^१

हमारी हिन्दी नाट्य-समीक्षा की दुरुघात एक जीवन्त परिवेश में हुई थी। पश्चिम में भी भरस्त्रू, होरेस, बिन्तिलियन, गैलियस आदि के बाद फ्रान्स, जर्मनी और इंग्लैंड में नाट्य समीक्षाओं का जो दौर चला, वह जीवन्तता से परिपूर्ण रहा। एक जमाने में नेघ्रो-क्लासिस्म के विरुद्ध जर्मनी में काफी विवाद चला; स्वच्छन्दतावाद आया तो नाट्य-समीक्षा नये चिन्तन के साथ जुझती हुई आगे आयी। इसी समय विलियम हैजलिट ने मार्निंग क्रॉनिकल पत्र में अमिनीत नाटकों की शालोचना प्रारम्भ की। यथार्थवाद के उदय के साथ उसने नये हथियार अपनाये जिनसे इब्सेन ने अपने आलोचक फ्रांसिस के सारसे का मुँह ही बन्द कर दिया। छोला, स्ट्रुडबर्ग, पिरादेत्तो, मेटरलिक, डॉ आगनेस्को आदि असह्य नाटककार और दूसरी ओर स्तानिस्लावस्की, मेयर होल्ड, तैरोव, ब्रंसन, जोन्स, फ्रेग, एप्पिया, रेनहार्ट आदि रंगकर्मीयों नाट्य समीक्षा की अपनी दृष्टि लेकर अवतरित हुए जिससे नाट्य समीक्षकों को एक सही दिशा मिल सकी।

दुर्भाग्य से नाटकीय गतिविधि के अभाव में हमारी नाट्य-समीक्षा को ऐसा सम्बन्ध नहीं प्राप्त हो सका। हमारे यहाँ भरत का नाट्यशास्त्र नाट्य-समीक्षा की एक समृद्ध परम्परा का चोतक अवश्य है किन्तु तदनन्तर अभिनव भारती के बाद जो भी ग्रन्थ लिखे गये, उनमें पिच्छपेपण ही अधिक हुआ है। भारतेन्दु ने उस परम्परा को पुनर्जीवित करने का प्रयत्न अवश्य किया था; परन्तु उनके युग की जीवन्त परम्परा बहुत आगे तक नहीं जा सकी। भारतेन्दु युग के रंग और नाट्य के वातावरण के समाप्त होते ही नाटक पाठ्य होकर रह गये और उन पर जो समीक्षाएँ लिखी गयी वे विश्वविद्यालय के छात्रों को पढ़ने या पढ़ाने के उद्देश्य से ही मुख्यतः प्रेरित रही। इस प्रकार हिन्दी नाट्य-समीक्षा अपने दूसरे दौर में रूपक रहस्य और साहित्यालोचन से होती हुई रंगमंच के अज्ञानघर्मी हिन्दी अध्यापकों के हाथों में आ गयी। वही से उसकी दुर्दशा प्रारम्भ होनी शुरू हुई। फिर शास्त्रीय अध्ययनों और शोध की परम्परा का युग प्रारम्भ हुआ और विद्वान् डाक्टरों ने नाट्य-समीक्षा का कचूर निकालकर रख दिया। दुर्भाग्य से इसी काल में प्रसाद के नाटकों का शास्त्रीय अध्ययन प्रकाश में आया। शास्त्रीय अध्ययन के नाम पर इस समीक्षा-कृति में प्रसाद के नाटकों का ऐति-हसिक आधार ही अधिक चित्रित हुआ है जो बच रहा, उसमें उन्होंने कार्या-वस्थाओं, सन्धियों, अर्थ-प्रकृतियों, रस, देशकाल आदि की तलाश की। इस

१. विस्तार के लिए देखिए : निर्मला हेमन्त लिखित 'आधुनिक हिन्दी नाट्यकारों के नाट्य सिद्धान्त', पृ० ७०-१८०

प्रकार प्रसाद जैसे स्वच्छन्दतावादी नाटककार के कृतित्व में, जिसने बहुत-सी नाट्यशास्त्रीय रूढ़ियों को तोड़ने का प्रयास किया, शोधकर्त्ता ने उन सबको आरोपित कर दिखाया और समग्र नाट्य कृति को उजागर करने के बजाय वर्गीकरण मूलक खाने-दराजों वाली नाट्य-समीक्षा को जन्म दिया। उसको आधार मानकर बाद में ढेरों ऐसी नाट्य-समीक्षाएँ लिखी गयी जिसमें कथावस्तु विवेचन, चरित्र सृष्टि और नाट्य-शिल्प निरूपण के स्थान पर कथासार, चरित्र-चित्रण आदि करके इतिथी मान ली गयी।

अगर यही तक बात रुक गयी होती तो खैर थी। विश्वविद्यालयों में नाटक के क्षेत्र में घनघोर शोधकार्य शुरू हुआ। फिर तो कई प्रकार की नाट्य-समीक्षाएँ लिखी गयी। शास्त्रीय अध्ययन से लेकर तुलनात्मक अध्ययन, नायक-नायिका की परिकल्पना, चरित्र-चित्रण, हास्य, नियति, नैतिकता, युग-बोध, शिल्प-विधि, ऐतिहासिकता, पाठ्यसाध्य प्रभाव तक। शास्त्रीय अध्ययन की सबसे बड़ी विडम्बना यह रही है कि शास्त्र का आरोप वहाँ भी किया है जहाँ शास्त्रीय रचना-विधान का सर्वथा अभाव है। नाटक की समग्र आत्मा की तह तक पहुँचने के बजाय ममीक्षकों का ध्यान स्थूल तथ्यों पर ही अधिक रहा है। रंगमंचीय दृष्टि के अभाव में सारे अध्ययन एकेडेमिक प्रवृत्ति से इतने प्रस्तुत दिखाई देते हैं कि उनको पढ़कर नाट्य-प्रवृत्तियों का कहीं आभास ही नहीं मिलता। सबसे बड़ी विडम्बना उन अध्ययनों में दिखाई देती है जो कुछ सिद्ध करने की दृष्टि से लिखे गये हैं। हिन्दी नाटक पर पाश्चात्य प्रभाव को आंकने का प्रयास दो-दो थीसिसों में हुआ, पर प्रभाव के लिए जो स्थूल आधार ढूँढे गये हैं उनको देखते हुए हिन्दी-नाट्य-समीक्षा का दिवालियापन नजर आता है। इधर एक लेखक या दूसरे लेखक के नाटको या एक भाषा और दूसरी भाषा के नाटको की तुलना की प्रवृत्ति चल पड़ी है। मुझे उस तुलना में कोई ओचित्य नहीं लगता जहाँ तुलना के लिए आधार ही नहीं। इसके कई भद्दे उदाहरण सामने आये हैं।

शोध-सम्बन्धी इस नाट्य-समीक्षा की दुर्दशा के कारण वे लोग भी हैं जो साहित्य और व्यवसाय में सोदेवाजी के साथ आते हैं। ऐसे लोग समीक्षा को उलाह-पछाह का साधन मानते हैं, पर उनमें न ज्ञान के प्रति ईमानदारी है और न साहित्य के प्रति निष्ठा। इसी के कारण समीक्षा कृतिकार और समीक्षक के बीच लेन-देन और समझौता के प्रतीक बनकर रह गयी। एक विचित्र विराधाभास यह है कि एक ओर अच्छे नाटककार स्वीकृति पाये बिना ही मर जाते हैं, दूसरी ओर सेठ गोविन्ददास जैसे सामान्य लेखक एक महान् नाटककार के रूप में वर्षों तक हमारे बीच जीवित रहे। कोई भी व्यक्ति नाटकीय प्रतिभा के अभाव में ही कितना ऊँचा उठ सकता है, इसका ज्वलन्त उदाहरण सेठ गोविन्द-

दास रहे हैं और इसका अर्थ हिन्दी के स्वनामधन्य समीक्षक को ही है।

हिन्दी में ऐसे समीक्षक भी हैं जो कोसो, संकलनों, सम्पादनों का काम बखूबी कर रहे हैं। हिन्दी वाले उन्हें नाटकों का विशेषज्ञ मानकर पूजते भी रहेंगे; पर ऐसे लोग अधिक हैं जिनकी नाट्य-समीक्षा केवल फणासार और चरित्र-चित्रण से कभी भागे नहीं बढ़ी।

विश्वविद्यालयी समीक्षक की सबसे बड़ी सीमा यह होती है कि वह नाटक को साहित्य मात्र समझकर चलता है और उसे रंगमंच से जोड़ने की आवश्यकता यह नहीं समझता। फिर वह अपनी समीक्षा में टीका, वर्गीकरण पद्धति का आश्रय लेता है। उसे जो कुछ भी कहना होता है वह एक शीपक और उप-शीपक में कहे बिना चैन नहीं पड़ता। यहाँ तक कि अपनी आखिरी बात भी वह 'निष्कर्ष' उपशीपक देकर कहता है। जितनी भी शोध हुई है उसकी शीली देखते हुए स्पष्ट हो जाता है कि एक कॉम्यून्ता पहले से बना दिया जाता है—कथावस्तु, चरित्र-चित्रण, देशकाल, भाषा, शैली, नाटक की आत्मा, नाट्य प्रयोजन, नाटक के भेद—और फिर उस कॉम्यून्ते को किसी भी नाटक पर फिट कर दिया जाता है। इस तरह सारा शोध या तो चीखटे में बँध गया है या फिर पूर्वग्रहों और वैयक्तिक रुचियों के दायरे में फँस गया है। समीक्षक यह भूल जाते हैं कि नाट्यशास्त्र को पढ़कर कोई नाटककार नाटक नहीं लिखता। कोई भी नाट्यकृति अपने साथ ही अपना रचना-विधान लेकर जन्म लेती है और एक नाटक और दूसरे नाटक की संरचना में उतना ही भिन्न होता है जितना एक व्यक्ति और दूसरे व्यक्ति में। जो समीक्षा नाटक के बाह्य शरीर मात्र को टटोले, उसके हाथ-पाँवों को तो गिनाए, पर उसके प्राणों के स्पन्दन की पहचान न करा सके, उससे कोई लाभ नहीं।

हिन्दी का यह समीक्षक एक ओर नैतिकतावादी बनता है, दूसरी ओर यथार्थवादी। नैतिकतावादी बनकर वह नाटकीय पात्रों के चरित्र-चित्रण में—खासकर ऐतिहासिक पात्रों के चरित्र-चित्रण में—चार्ित्रिक विघटन को बरदाश्त नहीं कर पाता। इसीलिए मोहन राकेश के आयाड़ का एक दिन में चित्रित कालिदास पर समीक्षकों को सन्तोष नहीं हुआ और नाटककार पर कीचड़ उछाला गया। उसे विवश होकर अपने दूसरे नाटक की भूमिका में उसे उसकी सफाई करनी पड़ी। जगदीशचन्द्र माथुर ने प्रसाद के चन्द्रगुप्त के पात्रों के सम्बन्ध में की गयी समीक्षा का हवाला देते हुए ठीक लिखा है : 'कुछ समीक्षकों में नाटक के आदर्शोन्मुखी पात्र में कालिदास की स्थिति को लेखक का दोष ठहराया जाता है कि पोरस जैसे उदात्त पात्र को प्रसाद ने बाद के अंकों में स्वार्थी और विलासी दिखाया है। यह नाटककार का दोष नहीं, बल्कि उनकी सूक्ष्म दृष्टि का सबूत है। अनेक समीक्षकों में ये पात्रों के स्तवन की प्रवृत्ति देखी है।'

समीक्षक पात्रों के शील के स्थायी बिन्दु खोजते हैं और यह दिखाना चाहते हैं कि हर परिस्थिति में पात्र उन्ही बिन्दुओं के चारों ओर घूमता है, किन्तु ऐसा हमेशा नहीं होता ।^१

इस सय के वादजुद भी वह यथार्थवाद की बात करता है । नाट्य समीक्षा को यथार्थवाद की मिथ्या धारणा से जितनी हानि हुई है उतनी किसी से नहीं । हिन्दी समीक्षक अपनी सारी भारतीय नाट्य परम्परा को ताल पर रखकर नाटक को जीवन की यथातथ्य अनुकृति मान लेता है । इसका परिणाम यह होता है कि चरित्र-चित्रण, कथावस्तु संघटन और रंग प्रदर्शन में वह नाट्यधर्मी रुढ़ियों को न पहचान पाने के कारण अस्वाभाविकता की बात करने लगता है । सचाई यह है कि नाटक जीवन की अनुकृति नहीं है, जीवन के प्रति एक दृष्टि है । पश्चिम में यथार्थवाद की प्रतिक्रिया में अनेक प्रकार के चिन्तन उभरे हैं । हिन्दी समीक्षक उनसे और अपने भारतीय नाट्य चिन्तन से अवगत हुए बिना समीक्षा के सही मानदंडों तक नहीं पहुँच सकता । इस असमर्थता के कारण आज हिन्दी समीक्षक, शोधार्थी और शोध के विशेषज्ञ सत्रहवीं-अठारहवीं शती में ही रह रहे हैं ।

नाट्य समीक्षकों का एक दूसरा वर्ग है जो विश्वविद्यालय की दुनिया से बाहर है । उसके पास नयी दृष्टि है—उसमें नाटक और रंगमंच के समन्वय की सन्तुलित विचारधारा है । पर उसमें भी जोड़-तोड़ अधिक है, साहित्यिक ईमानदारी कम । अपने चारों तरफ वैदूष्य की हवा बाँधना, समीक्षक बनने के बजाय समीक्षकों का नेतृत्व करना उनका लक्ष्य होता है । ऐसे ही समीक्षकों में एक समीक्षक है जो नाटक के माहिर माने जाते हैं; किन्तु उनके माहिर होने का एक प्रमाण यह है कि उनकी धीसिस को आज भी २०-२५ साल से एक प्रकाशक के यहाँ बिना छपे ही दीमक चाट रहे हैं । उनकी विद्वत्ता के चाहक वे छिटपुट निवन्ध हैं जो उन्होंने कभी पत्र-पत्रिकाओं, संकलन ग्रंथों या भूमिकाओं के लिए लिखे हैं । इतनी सस्ती ख्याति अब पद की देन बन जाती है तो समीक्षा को उससे क्या लाभ हो सकता है !

इधर एक और नयी प्रवृत्ति दिखाई देती है कि नाट्य-समीक्षा के क्षेत्र में स्वयं नाटककार उतर आये हैं । प्रसाद तक तो खैर थी, लेकिन लक्ष्मीनारायण मिश्र से लेकर जगदीशचन्द्र माथुर, भारती, लक्ष्मीनारायण ताल, मोहन राकेश, मुद्राराक्षस तक नाटककार कुछ न कुछ नाटक के बारे में कहने पर उतर आये

है। इनमें से कुछ लोगों ने जो कहा है, उससे नाट्य-समीक्षा का बहुत बड़ा हित हुआ है; किन्तु यहाँ भी लगता है जैसे कुछ को नाट्य-समीक्षा की नहीं, अपनी फिक्र पड़ी है। मैं एक ऐसे नाटककार को जानता हूँ जो खुद ही नाटक लिखने हैं, खुद ही अपनी समीक्षा लिखते हैं और खुद ही अपने नाट्य-प्रदर्शनों की चटखारेदार समीक्षा पत्र-पत्रिकाओं में स्वयं छपवाते हैं—हस्ताक्षर के रूप में नीचे स्वयं उनका नाम छप जाये तो आप उसे छापे की भूल न समझे; क्योंकि अपनी पुस्तकों में भी अपना नाम लेकर अपने नाटकों की समीक्षा करने की उनकी आदत है।

यह तो हुई आदत की मजबूरी। इधर पत्र-पत्रिकाओं में रंग-समीक्षाओं की प्रवृत्ति का उद्भव हुआ है। सिद्धान्ततः इस समीक्षा की बड़ी उपयोगिता है। इस प्रवृत्ति का उद्भव इस भावना के साथ हुआ है कि नाट्य-कृति को पढ़ना एक बात और उसका प्रदर्शन बिल्कुल दूसरी बात। नाट्य की पूर्णता उसके पाठ्य नहीं, अभिनीत स्वरूप में है। इसलिए इस विचारधारा को बल मिला कि जो अभिनीत हो, वही नाटक है और अभिनीत नाटक की ही समीक्षा होनी चाहिए क्योंकि वही अपने में सम्पूर्ण है; पाठ्य-कृति अधूरी या आधार-सामग्री-मात्र है। इस प्रकार नाट्य समीक्षकों के बीच ही रंग-समीक्षकों की एक और पाँत उठ खड़ी हुई जो इस बात की टोह लगाती है कि नाटक अपनी प्रस्तुति में पूरे रंग-साधनों का किस प्रकार उपयोग में ला पाया है। उनका कहना है कि उनकी समीक्षा एक जीवन्त प्रयोग की समीक्षा करती है; इसलिए वह श्रेष्ठ है। सच्चा रंग-समीक्षक वह है जो नाटक को दृश्य-विधान, अभिनय, रंगदीपन के जीवन्त सन्दर्भों में देखता है। वस्तुतः रंग-समीक्षक का कार्य एक प्रकार से दुहरा है। एक ओर उससे यह आशा की जाती है कि नाट्य-कृति की माहित्यिक उपलब्धियों से अवगत हो, दूसरी ओर उसे रंग-तत्त्वों और नाट्य प्रयोग का भी पूरा पारखी होना चाहिए। कला-ग्रान्दोलनों से उसका सीधा परिचय होना चाहिए जिससे वह किसी प्रयोग की महत्ता या घटियापन का आकलन कर सके। संक्षेप में उसे नाट्य और रंग-तत्त्वों, रंगमंचीय इतिहास और विकास की परम्परा, विचारधारा तथा प्रेक्षक की मनोवृत्ति की जानकारी होनी चाहिए। उसका कार्य केवल छिटान्वेषण ही नहीं, बल्कि मार्ग-दर्शन भी होना चाहिए।

इधर कई परिचालक और अन्य रंगकर्मी रंग-समीक्षकों से बहुत दुखी हैं। नेमिचन्द्र जैन ने नटरंग के पूरे दो अंकों (१०-११, १२) में रंग-समीक्षा की समस्याओं को उठाने का प्रयास किया है। उनका विचार है कि रंग-समीक्षा दो कारणों से अपरिहार्य हो गयी है, एक तो इसलिए कि पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित समीक्षा का प्रदर्शन में आने वाले प्रेक्षकों पर सीधा

प्रभाव पड़ता है और दूसरे यह कि सक्रिय उत्साही रंगकर्मीयों को प्रोत्साहित करने, उन्हें उनकी जगह दिलाने और कलाहीनता का विरोध करने के लिए भी रंग-समीक्षा एक आवश्यक अवलम्ब है। हमारे देश में रंगमंच की स्थिति को देखते हुए इस प्रकार की समीक्षा का और भी महत्व है। किन्तु रंग-समीक्षा का कार्य सरल नहीं है। एक और रंग-समीक्षक कई प्रभावों में घिरे रहते हैं। स्वयं किसी न किसी मण्डली से सम्बद्ध होने के कारण वे पक्षपात की भावना से ग्रस्त होते हैं और उल्लाह-पछाह में स्वार्थी वर्गों का साथ देते हैं। फलतः रंग-समीक्षक अभिनेताओं, परिचालकों और अन्य कलाकारों की दलगत राजनीति का माध्यम बन जाता है। यह स्थिति इस सीमा तक पहुँच जाती है कि उसका इन शब्दों में जिक्र करना आवश्यक हो जाता है : 'इस बीच दिल्ली से रंग-जगत् में समीक्षा और समीक्षकों को लेकर अच्छा-खासा वाद-विवाद छिड़ गया जिसने अक्सर आपसी तू-तू-मैं-मैं और उल्लाह-पछाह का रूप ले लिया। विशेषकर निर्देशकों और समीक्षकों के बीच इस कारण बड़ी कड़वाहट पैदा हुई। दिल्ली के कुछ प्रमुख निर्देशकों-संयोजकों ने स्थानीय दैनिक में एक संयुक्त पत्र छपाकर प्रखबारों और पत्रिकाओं के सम्पादकों से माँग की कि उनके प्रदर्शनों की निष्पक्ष समीक्षा मुसकिल न हो तो समीक्षा के स्थान पर प्रदर्शन का विवरण-मर छापा जाय। कुछ निर्देशकों ने दैनिक पत्रों के सम्पादकों से, पत्र लिखकर या मिलकर इस या उस समीक्षक को हटाने का भी अनुरोध किया। इस सिलसिले में एक गोष्ठी भी हुई— पर उस गोष्ठी में भी लफ्फाजी के साथ या सीधे-सीधे एक-दूसरे पर आरोप लगाने से ज्यादा कुछ नहीं हो सका। इसके प्रतिरिक्त पिछले महीने में एनैक्ट में प्रमुख निर्देशकों के साथ जो मेट-वार्ताएँ छपी, उनमें भी प्रायः हर एक ने समीक्षकों को बहुत बुरा-भला कहा, किसी-किसी ने तो उनको रंगमंच के विकास में रुकावट तक बताया।'^१

इस प्रकार का पारस्परिक मनमुटाव समीक्षा के मूल में कहाँ नहीं है ? समीक्षा चाहे शुद्ध साहित्यिक हो या रंग-कार्य से सम्बद्ध, उसमें भाईबन्दी, दोस्ती या इसके विपरीत दुश्मनी को रोक पाना कठिन कार्य है। आज समीक्षक दलों, वर्गों और नाट्य-मण्डलियों में बँटे हुए हैं। रचनाकार होने के नाते उनके पूर्वग्रह बहुत तीव्र हैं। पर जो हालत हमारी नाट्य-समीक्षा की ही नहीं है, वह समस्त रंग-आन्दोलन की है। नाट्य-लेखन, रंगमंच आदि के क्षेत्र में सर्वत्र ऐसे लोगों की कमी नहीं है। वे सभी—कुछ अपवादों को छोड़कर या तो दोस्ती निभाते हैं, या रंगकर्मी की हैसियत, पर और प्रतिष्ठा के दबाव में होते हैं या अपने

लाम के लिए चापलूसी या निन्दा के दुष्प्रक्र में पड़ते हैं। इस स्थिति के बावजूद भी नाटककार, रंगकर्मी और समीक्षक के बीच सम्वाद की स्थिति होनी चाहिए। इस समय हमारा रंगमंच एक ऐसे दौर में गुजर रहा है जब तीनों का आपसी सद्भाव उसे एक सही दिशा दे सकता है।

कुछ विद्वान् नाट्य समीक्षक की स्थिति प्रेक्षक से भिन्न नहीं मानते। इस बात में कोई विरोध नहीं है कि प्रेक्षक रंगकार्य का भावक होता है और उसकी भी उसके सम्बन्ध में एक सही या गलत प्रतिक्रिया होती है। कुछ प्रेक्षक जागरूक हो सकते हैं, पर नाटक के मूल्यांकन के लिए मात्र उन पर निर्भर नहीं किया जा सकता। फिर भी प्रेक्षकों का ध्यान आकर्षित करने की क्षमता भी रंगमंच का एक गुण है। वे नाटक और रंगकार्य के प्रति आस्था बढ़ाते हैं। पर समीक्षक का काम यह देखना नहीं है कि प्रेक्षक उससे कितने मन्त्र-मुग्ध होते हैं।

स्पष्ट है कि चाहे नाटक की साहित्यिक समीक्षा हो या नाट्य-प्रदर्शन की रंग-समीक्षा, सर्वत्र एक प्रकार की विसंगति घर कर गयी है। असल में समीक्षकों को चाहिए कि और गहरे उतरें। नाटक न निरा साहित्य है और न निरा रंगमंच। वह अपनी शब्दार्थमयी योजना में अत्यन्त सूक्ष्म और रंगमंच पर अपने इन्द्रियगम्य प्रदर्शन के रूप में अत्यन्त स्पूल है। पर स्पूलता और सूक्ष्मता का यह समन्वय एक ऐसी विलक्षण नाट्यानुभूति से जुड़ा है जिसकी पहचान केवल ऊपरी सतह से नहीं, बरन् हृदय में बहुत गहरे उतरकर ही की जा सकती है।

समस्त गतिरोधों के बावजूद भी हिन्दी नाट्य-समीक्षा भी एक नयी दिशा की तलाश में आगे बढ़ रही है। इसमें नटरंग, एनैक्ट, नाट्य आदि पत्रों ने महत्वपूर्ण भूमिका निमाई है। इधर अपने छिटपुट निबन्धों और समीक्षाकृतियों को लेकर कई लोग आगे आये हैं जिन्होंने हिन्दी नाट्य-समीक्षा को आधुनिकता-बोध से समन्वित किया है। इनमें नेमिचन्द्र जैन, मोहन राकेश, गिरीश रस्तोगी, सुरेश अवस्थी, वीरेन्द्रनारायण, कुंवरजी अग्रवाल, कुंवर चन्द्रप्रकाश सिंह, वच्चन सिंह, धर्मवीर भारती, विपिन कुमार, रामस्वरूप चतुर्वेदी, बृजमोहन शाह, लदमीनारायण लाल आदि उल्लेखनीय हैं।

परिशिष्ट



पुस्तक में प्रयुक्त पारिभाषिक शब्दावली

अभिनय/नटन acting	चमत्कार नाटक miracle plays
अभिनेता/नट actor	संगीतिका opera
मूकाभिनय mime	प्रहसन farce
मुखौटा mask	अति नाटक melodrama
अतीत दृश्य flash back	एकालाप molodram
अनुकृति mimesis	वृत्तनाटक documentary
अनुक्रिया response	पूर्णकार नाटक full length play
अन्तरालिका interlude	समस्या नाटक problem play
आलेख script	सुरचित नाटक well made play
आयाम dmension	आशु नाट्य improvisation
उपसंहार epilogue	स्वच्छन्दतावाद romanticism
उपकरण Property	यथार्थवाद realism
एकालाप mornologue	प्रतीकवाद symbolism
गगनिका cyclorama	अति यथार्थवाद sur-realism
मिश्रकला mixed art	प्रकृतवाद naturalism
जटिल कला complex art	दादावाद dadaism
प्रदर्शन कला performing art	विसंगतिवाद absurdism
शुद्ध कला pure art	अभिव्यक्तिवाद expressionism
अशुद्ध कला impure art	निर्माणवाद constuctivism
रंगमंच कला theatre art	भविष्यवाद futurism
नाट्य कला dramatic art	रंगमंच stage, Theatre
आलेखी कला graphic art	मंच stage
रूप विधायक कला plastic art	रंग theatre
चाक्षुष visual	रंगीय theatrical
छद्मवेशी नाटक masque	रंगीयतावाद theatricalism
रहस्य नाटक mystery plays	मुक्ताकाशी रंगमंच openair theatre
नैतिक नाटक morality plays	वृत्तरंगमंच theatre-in-the-round

अखाड़ा रंगमंच arena theatre	समूहन grouping
घुड़नाल रंगमंच horse shoe theatre	सत्यामास illusion
सम्पूर्ण रंगमंच total theatre	स्वररञ्चार intonation
सन्दूकबिया रंगमंच box set theatre	गति movement
उद्गामी मंच elevator stage	मिथक myth
अधोगामी मंच sinking stage	नेपथ्य off-stage
चक्री मंच revolving stage	तारत्व pitch
सरपी मंच sliding stage	पूर्वाभ्यास rehearsal
मंचाग्र fore stage	भावधर्मी presentational
रंगस्थली arena	वस्तुधर्मी representational
रंगफलक apron	प्रस्तुति production
रंगद्वार proscinium	प्रस्तावना prologue
सज्जागृह dressingroom	अनुबोधक prompter
महाकाव्यात्मक रंगमंच epic theatre	मंच सामग्री property
प्रकाश योजना lighting	छाया नाटक shadow play
पाददीप foot light	नट चक्र repertory
पुंजदीप flood light	अनुष्ठान ritual
अनुगामी पुंजदीप chaser	निहितार्थ sub-textual meaning
मंदक dimmer	दृश्य scene
अंचल दीप border light	दृश्यावली scenery
रूप-मज्जा make-up	दृश्यबंध set
रूप-सज्जाकार make-up man	दृश्य-विधान setting
मुखौटा mask	एकल दृश्यबंध unit set
परिचालक director	विराम pause
भावनिरपेक्षता alienation	मीन silence
प्रेक्षक audience	एकल solo
प्रेक्षागृह auditorium	रंग-संकेत stage direction
भूमिका निर्धारण casting	रीति style
व्याख्या interpretation	अन्विति unity
संकेत cue	कर्मशाला workshop
अदायगी delivery	दिक् space
अभिकल्पक designer	सममिति symmetry
चौखट frame	पाठ text
भंगिमा gesture	मण्डली troupe

